IUP-AIC
Département **ISMO** (Institut Supérieur de Management des Organisations)
Faculté d'**E**conomie et de **G**estion
Aix-**M**arseille **U**niversité

Démocratisation de la musique classique

L'accès à la culture savante, un enjeu sociologique pour un public en pleine mutation : l'exemple de la musique classique

Mémoire en vue de l'obtention du M1 en AIC

Année 2015/2016

Présenté par Mademoiselle **Aline Bourguignon**

Sous la direction de **M. GRILL Philippe**
Maître de Conférence, Aix Marseille Université

2nd membre du jury **M. LHOTTE Fabrice**
Professeur certifié, Aix Marseille Université

IUP-AIC
Département **ISMO** (Institut Supérieur de Management des Organisations)
Faculté d'**E**conomie et de **G**estion
Aix-**M**arseille **U**niversité

Démocratisation de la musique classique

L'accès à la culture savante, un enjeu sociologique pour un public en pleine mutation : l'exemple de la musique classique

Mémoire en vue de l'obtention du M1 en AIC

Année 2015/2016

Présenté par Mademoiselle **Aline Bourguignon**

Sous la direction de **M. GRILL Philippe**
Maître de Conférence, Aix Marseille Université

2nd membre du jury **M. LHOTTE Fabrice**
Professeur certifié, Aix Marseille Université

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude au directeur de ce mémoire, Monsieur Philippe Grill, pour sa patience, sa disponibilité, ses indications bibliographiques et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je désir également remercier Monsieur Marc Monnet pour m’avoir accueilli au sein du Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo et pour le temps qu’il m’a accordé pour répondre à mes questions. Je remercie toute l’équipe du festival pour leur accueil et plus particulièrement Madame Karine Briant et Madame Christel Ginisty pour avoir supervisé ce stage et apporté leur soutien et intérêt pour ce travail.

Fiche technique stage

Etudiant
BOURGUIGNON Aline

Structure d'accueil
Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo
12 avenue d'Ostende, 98000 MONACO

Tutrice
Karine Briant
briant.karine@printempsdesarts.mc

Missions liées au stage

- Rédaction des feuilles de route pour les artistes et journalistes pendant le festival
- Mise en place des conférences et tables rondes durant le festival
- Gestion des navettes pour les artistes et journalistes pendant le festival
- Elaboration du calendrier et des plannings pour l'édition 2017
- Aide à la rédaction des contrats d'engagements et de cessions
- Tâches comptables

Résumé du mémoire

L'objet d'étude de ce mémoire porte sur la musique savante, et plus particulièrement sur ses enjeux au sein de notre société actuelle. Soumise au pouvoir du roi et de l'Eglise jusqu'au 18ème siècle, elle acquiert une valeur marchande et devient ainsi un bien monnayable important. Aux mains de la bourgeoisie, la musique savante va évoluer dans un cadre normatif, reflétant alors un ensemble de normes et codes sociaux bien particuliers. Cette appropriation par la classe bourgeoise de la musique savante va lui conférer un certain statut de grandeur, d'élévation et d'élitisme. Ces connotations vont se pérenniser pendant le 20ème siècle, mais vont se révéler en inadéquation face aux nouvelles valeurs sociales prônées par la société.

Avec l'avènement des Nouvelles Techniques de l'Information et de la Communication, la montée de l'éclectisme culturel et de l'individualisation grandissante, la façon de consommer la culture va être totalement bouleversée. Il s'agit alors pour la musique savante de reconquérir la société via des stratégies de démocratisation s'orientant principalement vers la jeunesse. A travers de nouvelles formes de concert, des programmations diversifiées et adaptées mais également avec la mise en place d'ateliers éducatifs et pratiques, les institutions culturelles vont ainsi tenter de fidéliser de nouveaux publics. L'enjeu actuel est alors d'assurer le renouvellement de son public.

Sommaire

Introduction générale

La rédaction de ce mémoire s'inscrit dans un projet de recherche d'une année, dans le cadre de la validation de la première année du master de l'Institut Universitaire Professionnalisé en Administration des Institutions Culturelles.

La musique savante occupe un rôle fondamental au sein des sociétés occidentales. Son histoire fut témoin d'une longue évolution concernant ses techniques et styles d'écriture mais également des bouleversements quant à sa position dans la société. Au 17ème siècle, durant la période dite baroque, la musique était régie par l'Eglise et les princes, s'épanouissant dans la monarchie. L'apparition de la classe bourgeoise vers la fin du 18ème siècle a modifié la position sociale de la musique, passant d'une fonction religieuse à une fonction de divertissement. Le 19ème siècle marque l'avènement de la valeur marchande de la musique savante, notamment avec la mise en place de concert payant et du marché de l'édition musicale. Il est aussi caractérisé par un changement du rapport de la musique, passant d'une expérience collective à individuelle. Le courant romantique prône ainsi une musique pure, qui se déchargerait des circonstances politiques et sociales. De ce fait, le compositeur et son œuvre devinrent la principale occupation lors du concert, modifiant les modalités d'écoutes qui passèrent silencieuses et attentives.

La musique savante est alors le fruit de nombreux enjeux sociétales à travers l'histoire, que ce soit d'ordre sociologique avec sa place au sein des pratiques culturelles qui s'est vu modifiée, notamment par l'arrivée des Nouvelles Techniques de l'Information et de la Communication ; esthétique, en comparaison à la musique populaire ; ou historique qui se retrouvent alors intrinsèquement liés aux institutions culturelles qui diffusent cet art auprès du public. Il s'agit alors de questionner la place et l'image que possèdent ces institutions musicales envers les jeunes mais également vers les « non-publics ». En effet, nous pouvons remarquer que l'association du mot « musique » et « classique » a inconsciemment favorisé son déclin. Le mot « classique » possède des connotations négatives : rétro, dépassé, vieux, du passé, etc. Bien sûr, cette évolution est relative et ce déclin n'est pas à considérer en termes de masses d'auditeurs et de spectateurs. La musique classique n'a jamais été aussi accessible ni aussi écoutée qu'aujourd'hui. Mais cette évolution, quoi que foudroyante, a été infiniment moins importante et moins rapide que celles des autres genres musiques, à tel point qu'elle est

aujourd'hui marginalisée. « *La musique classique est mal équipée pour survivre dans une culture de l'instantané. Elle a, en effet, pour valeurs principales la discipline, la concentration, la recherche de la perfection, l'individualisation, la contemplation spirituelle et/ou philosophique. Pour se plonger dans la musique classique, il faut développer une sensibilité à mille lieux des valeurs majoritaires d'aujourd'hui, les valeurs aisément transmissibles, aisément compréhensibles de la culture populaire, parmi lesquelles la libération rapide de l'agressivité, l'identification au groupe, la popularité, tout ce qui est aux antipodes de la sensibilité.* [1]» Malgré ces propos pessimistes, ne faut-il pas y voir une sonnette d'alarme ? Cette cassure entre la musique savante et la société doit faire réagir les institutions culturelles qui régissent cet art afin de proposer des solutions adaptées et mesurées dans le but de reconquérir cette société. A cela s'ajoute la question de l'évolution des publics : catégories socio-professionnelles avec un haut niveau de formation, vieillissement, mutations des goûts, éclectisme croissant, etc. Comment analyser ces différentes situations ? S'agit-il d'un déclin ? La musique classique serait-elle devenue un objet désuet ? Qu'en est-il de la transformation des pratiques ? Pourquoi les festivals attirent davantage que les saisons des lieux attachés à la forme traditionnelle du concert ? Ces nombreuses questions représentent les débats et les enjeux actuels autour de la musique savante. Ces phénomènes, annoncés depuis un certain nombre d'années par les sociologues, n'ont pourtant pas été pris entièrement en compte par les politiques culturelles successives, traduisant d'une méconnaissance des données ou d'une mauvaise volonté.

Afin d'obtenir une meilleure compréhension des différents bouleversements concernant les lois sociales et leur influence sur les modes de consommation culturelle qui régissent nos sociétés actuelles, j'ai fait le choix d'expliquer ces phénomènes à travers le temps dans un premier chapitre introductif. A la suite de ce constat social survenu dans nos sociétés modernes, il sera important d'expliquer en quoi, depuis le dernier quart du XXème siècle, la consommation de la musique savante a bouleversé son écoute et son rapport au public. Je m'attacherai à démontrer en quoi l'éducation des jeunes publics représente la clé pour rallier cette partie de la population à la cause de la musique savante, et ainsi la pérenniser et assurer le renouvellement de son public. Outre le système éducatif, les institutions culturelles – opéras, théâtres, auditoriums, orchestres, ensembles etc. - qui diffusent la musique savante ont également un rôle de médiateur très important a joué. A travers de nombreux exemples d'initiatives

[1] Louis Bricard, « Vingt préconisations pour la survie des disques de musique classique », Rapport remis au Ministère de la Culture et de la Communication, 2003, p.8.

proposées, à l'heure actuelle en France et dans le monde, je souhaite démontrer que la musique savante n'est pas à bout de souffle mais tente de se renouveler à travers des formes plus modernes et adaptées à la consommation actuelle.

Grâce à mon stage effectué au Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, j'ai eu la chance de rencontrer un certain nombre d'acteurs liés à l'univers de la musique savante, que ce soit des artistes, des techniciens mais aussi des agents et des dirigeants d'institutions culturelles. Avec cette approche professionnelle du secteur de l'art, j'ai pu confronter mes recherches concernant les différentes politiques de démocratisation engagées par les institutions culturelles à travers la France à une véritable mise en pratique de ces dernières lors de l'édition 2016 du festival. Ces nouvelles perspectives et les rencontres réalisées durant ce stage ont orienté de façon significative la rédaction de ce mémoire notamment en faveur d'une approche de l'univers musicale dans le cadre scolaire et de ses enjeux, qui représente par ailleurs, une démarche importante pour le directeur du festival et se révélant pertinente pour une démocratisation réussite.

Chapitre introductif : Un constat d'ordre sociologique et culturel

Au-delà de l'identité nationale et officielle comme ensemble des données de fait et de droit qui permettent d'individualiser quelqu'un (date et lieu de naissance, nom, prénom, filiation, etc.)[2], l'identité est aujourd'hui une notion omniprésente dans nos sociétés, se situant entre celles de collectif et d'individu. La notion d'identité est utilisée par les agents pour se définir intrinsèquement à un moment donné de leur vie. Elle se trouve alors directement influencer par la culture et l'environnement dans lesquelles les individus se développent : « *L'identité est un concept qui permet de saisir la conscience que la personne a d'elle-même au travers des liens nécessaires qu'elle entretient avec les autres.*[3] »

Cette identité, lorsqu'elle est qualifiée de collective, met en avant la primauté de la société pour expliquer les comportements individuels. A contrario, les comportements personnels renvoient aussi à une singularité individuelle, exprimant les capacités de chacun à se différencier au sein de la société. L'invention de soi est un cocktail fait de valeurs collectives et individuelles : l'identité n'est alors pas une notion fixe mais, elle s'ajuste sans cesse aux événements de la vie. Chaque individu cherche à se définir soi-même, à partir d'élément disparates du côté de la dimension psychique, constituée de projets, autrement dit de but à atteindre, d'attentes (le fait de compter sur quelqu'un ou quelque chose) et d'aspirations, c'est-à-dire le désir d'un idéal, d'une meilleure solution. Dans un processus de d'assignation, l'individu puise des ressources également du côté des éléments sociaux et plus précisément de la norme et des codes imposés par la société : une certaine conformité apparaît alors au sein des individus. Cependant ce propos est à modérer puisqu'il existe une marge de déviance dans toutes les sociétés ou presque.

Au début du XXème siècle, l'école de pensée des sociologues durkheimiens, comme les sociologues marxistes appréhendaient les individus de la société au travers de leur classe sociale. Les premiers les concevaient comme le plus souvent fonctionnellement intégré - division mécanique du travail - alors que les seconds ne voyaient que leur lutte,

---

[3] Philippe GRILL, *A la recherche d'une identité individuelle et collective pour les sciences sociales*

celle dans le capitalisme, entre prolétaires et les détenteurs des moyens de production au sujet de l'appropriation du surplus créé par le travail. Mais les uns comme les autres soutenaient que les comportements individuels devaient s'expliquer uniquement par l'appartenance de chacun à une classe sociale et relativement à l'imaginaire collectif structurant les rapports de classes. De ce fait, un individu était défini par une seule classe sociale, et par conséquent rattaché à la culture que renvoyait celle-ci. Les goûts étaient prédéfinis socialement. Aujourd'hui, et plus particulièrement depuis les événements symboliques de mai 1968, ces chercheurs observent que les frontières entres classes se sont estompées, laissant place à une nouvelle image du monde social.

I. Une société labile

La plupart des sociologues estiment que nos sociétés sont des systèmes reposant sur quelques grands principes se renouvelant à partir de leurs institutions.

Pour Conrad, la civilisation « *est à la fois un idéal social et un idéal de vie personnelle. Il imagine la société idéale comme des hommes rassemblés sur un bateau bien commandé : structure hiérarchique où ceux qui sont dans le bas doivent obéissance à leurs supérieurs, l'ensemble formant un organisme parfait*[4].» La structure d'une société est un cadre fortement ancré dans les mœurs ; le mode de vie, les normes, les valeurs, les rapports sociaux représentent le paradigme[5] de la société. Aux vues de son ancrage au fil des siècles, il est très difficile de faire basculer une structure de la société vers une autre, même avec une guerre, une révolution ou le renversement d'un régime politique par exemple. Les changements sociaux et historiques qui ont parcouru notre société, ont été défini autour d'une culture propre, le monde grec, le monde romain, le monde chrétien, avec, pour chacun ses singularités définies par exemple par son mode de production, esclavage, féodalité, capitalisme.

Daniel Bell, dans son ouvrage *Les contradictions culturelles du capitalisme*, observe l'existence d'un « *Geist* », c'est-à-dire d'un style propre à chacune de ces périodes, aussi bien sur le plan culturel, artistique, politique ou philosophique de la société. Même si nous avons pu considérer la société comme relativement unifiée à un moment de l'histoire, cette affirmation est aujourd'hui biaisée face la conjoncture actuelle. Bell affirme que de son point de vue, pour analyser la société moderne il faut prendre en compte concomitamment trois champs distincts : la structure sociale, le régime politique et la culture. Ainsi, ces différents domaines seraient régis par des principes opposée. « *Je dirai que la société n'a pas un caractère intégral mais séparé, désuni ; les différents domaines correspondent à des normes différentes, ils obéissent à des rythmes de changement différents et même opposés. Il convient de voir dans la société contemporaine trois domaines distincts dont chacun obéit à un principe axial différents*[6] ». La thèse de son ouvrage repose donc sur le fait dans la société moderne, l'économie, la politique et la culture sont régis par des principes opposés : l'épanouissement de la personnalité pour la culture, l'égalité pour la politique et

---

[4] J. Hillis MILLER, *Poets of Reality*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, pp. 14, 16.

[5] Ici le mot paradigme doit être défini comme un ensemble de pratiques et d'imaginaires, de règles et d'institutions fonctionnellement intégrées

[6] Daniel BELL, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Edition Puf, 1979

l'efficacité pour l'économie. Ces disparités sont alors à l'origine des tensions et conflit sociaux de la société occidentale moderne.

Alors que la conception bourgeoise du monde durant le 19ème siècle dominait la culture, la structure techno-économique, l'enseignement ou encore l'ordre religieux, la culture anti-bourgeoise a tenté, au cours de ces cent dernières années, de se frayer une véritable place dans la structure sociale. Le modernisme est alors apparu comme une nouvelle voie au sein des bouleversements qui ont touché les sociétés au début du XXème siècle. Avant d'être un simple courant littéraire et artistique, le modernisme est le fruit d'un monde caractérisé par des changements d'ordre politique, socio-économique, philosophique et technologique, qui reste indissociable du choc de la Première Guerre Mondiale, où dans son ensemble, les fondements de la société sont à repenser. Le modernisme est ainsi lié aux transformations provenant de la mécanisation, de l'industrialisation et de l'urbanisation : « *Elle suppose de nouveaux rapports au temps et à l'espace. Elle est à la fois le point d'aboutissement du passé et le début d'une ère nouvelle.*[7] » Le principe clé du modernisme réside dans le fait que l'unité de la société se situe dans l'individu, c'est-à-dire que l'homme moderne occidental est autonome et du fait de l'affirmation de sa subjectivité qui n'est plus contrôlée par quelque principe extérieur, rejette les institutions. Il est alors libre de suivre sa propre voix et d'abandonner ses racines, mais il a également la possibilité de les retrouver, en y prenant au grès de ses envies ce qui l'arrange et oubliant le reste, ou le transformant. De ce fait, le passé est abandonné au profit de l'avenir qui obtient une place grandissante dans les mœurs de la société.

A. Analyse de la société moderne

i. Trois sphères distinctes

Afin d'obtenir une meilleure analyse de la société moderne et de ses disfonctionnements il convient, pour Bell, de la diviser en trois sphères : techno-économique, gouvernementale et culturelle. La sphère techno-économique implique

[7] Anne Fauré. 2007. "Le modernisme". La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029. Mis à jour le 16 juin 2009, consulté le 27 mars 2016 Disponible à l'adresse : http://cle.ens-lyon.fr/anglais/le-modernisme-29870.kjsp

l'organisation de la production et de la répartition des biens et des services. La sphère gouvernementale concerne le régime politique ainsi que la justice sociale. En outre, elle détient le rôle de la légitimité dans l'application des lois et règle les conflits pour parvenir à la genèse d'une justice dans laquelle il serait possible de retrouver les traditions de la société. La dernière sphère culturelle est aussi bien caractérisée par les habitudes de vie que par la peinture, la poésie, le roman, les activités religieuses, litanie, liturgie et rie, qui sont l'expression de la pensée humaine sous une forme imaginative.

Ces trois sphères sont animées par différents rythmes de changement social, engendrant diverses contradictions dans la société. La sphère culturelle moderne se définit alors comme un symbole de liberté, mêlant expression et re-création du « moi ». A travers cette perspective, nous percevons une meilleure compréhension des tensions d'une société : « *entre une structure sociale qui est bureaucratique et hiérarchique, et un régime politique qui croit, formellement, à l'égalité et à la participation ; entre une structure sociale qui est organisée en termes de rôles et de spécialisation et une culture fascinée par l'épanouissement du moi*[8] ». Ainsi ces contradictions montrent certains conflits latents de notre société : la dépersonnalisation, le refus de l'autorité, l'aliénation etc. La sphère culturelle du XXème siècle, représentée en grande partie par le modernisme, incarne alors une expérimentation et un renouveau dans les codes et normes de pensées pour les individus, au sein de notre société.

ii. La particularité de la culture

La culture occupe donc une place fondamentale dans la société moderne et a acquis une certaine suprématie. A travers des formes innovatrices, la culture se développe considérablement depuis une centaine d'années, dépassant alors la technologie. Elle représente la partie la plus dynamique de notre société. Elle recherche des formes et des sensations inédites. De plus, ce mouvement culturel a bénéficié d'une légitimation ; les acteurs de la société considèrent aujourd'hui la culture comme un lieu d'imagination, contrairement à autrefois où elle était envisagée comme une norme établie, conforme à une tradition morale, religieuse et/ou philosophique. Le modernisme s'est infiltré dans toutes les formes d'arts ; en revanche aucune unité ne permet de le distinguer, seulement la difficulté initiale qui en est une prémisse : « *il comprend la*

[8] Bell [1976], *id*., p.24

nouvelle syntaxe de Mallarmé, la dislocation des formes du cubisme, le courant de conscience de Virgina Woolf et de Joyce, l'atonalité de Berg. Chacun de ces exemples fut au début « difficile » à comprendre[9] ». Le modernisme renvoie donc, pour Bell, à une position d'opposition, il est obscur, insolite et cherche à troubler et choquer le public. Il met ainsi fin à la hiérarchie sociale et se concentre sur le présent et l'avenir mais jamais sur le passé[10].

La réflexion sociale qu'apporte Daniel Bell permet alors de rendre compte d'une rupture entre la culture et la structure sociale. Elle serait due, d'une part, à l'autonomie de la culture, notamment avec les idées novatrices amenées par le modernisme[11] ; d'autre part, les individus sont amenés à copier, en quelque sorte, le mode de vie réservé autrefois à une certaine élite de la société. Autrefois, l'Eglise, l'éducation et la famille représentaient les principales institutions ; c'est elles qui transmettaient les habitudes de vie et culturelles à la société. Avec l'apparition de la consommation de masse et de la diffusion à grande échelle, les populations ont eu plus facilement accès à la culture et ont trouvé de nouveau repères au sein de la société, engendrant alors une transformation culturelle de la société.

Ainsi, une société qui subit une transformation rapide, produit par conséquent une confusion dans le goût et le mode de comportement. Les premiers changements affectent la manière de s'habiller, de se comporter, les goûts et habitudes alimentaires mais par la suite ils modifient également la structure d'autorité de la famille, le rôle des enfants et des jeunes adultes, bousculant ainsi les codes et normes de la société. Cette dernière a été orientée vers le changement, qu'il soit culturel avec une nouvelle perception de la consommation, ou économique avec l'augmentation du niveau de vie.

A travers la recension de la thèse de Daniel Bell, nous avons pu comprendre le caractère désuni de notre société moderne avec son découpage autour de trois sphères : techno-économique, culturelle et gouvernementale. L'ordre politique serait

[9] Bell [1976], *id.*, p.56

[10] Selon Hannah Arendt, philosophe spécialisée en philosophie politique, il existe deux différences entre le passé et le présent. Avant, l'individualisme était une possibilité pour échapper à la société, et pouvait se réfugier dans la révolte et la vie de bohème. En effet, pour la société, la culture n'était pas un objet de consommation. Aujourd'hui, la société de masse ne cherche plus la culture, mais le divertissement et tire profit des biens proposés par l'industrie du divertissement comme n'importe quel bien de consommation. Cette critique de la société contemporaine est déjà présente chez les sociologues et philosophes de la première Ecole de Frankfort, et plus particulièrement chez Horkheimer et Adorno dans leur ouvrage Dialectique de la raison. Ils critiquent la consommation de masse et notamment l'industrie culturelle qui devient un objet de consommation ; on parle alors de « culture de masse ».

[11] Le modernisme est un résultat qui s'explique chez Bell ou Arendt, comme le résultat du fonctionnement du mode de production capitaliste.

alors le véritable système de contrôle de la société. Au cours du XXème siècle, cette dernière a favorisé la légitimation de la culture moderne et de l'avant-garde qui s'est autonomisée. Les dispositions personnelles de chacun sont devenues fondamentales par rapport aux attributs sociaux conventionnels en matière de style de vie. La cause de ce changement réside dans le fait que l'éducation a connu une vague importante de démocratisation, les structures de classe se sont estompées et la société se caractérise de plus en plus comme permissive. Parallèlement, la société moderne se définit également comme une société de masse où une disjonction du rôle et de la personne est présente. En effet, elle impose une spécialisation des rôles de plus en plus rigoureuse. La personnalité et l'identité de l'individu se retrouvent fragmentées entre la hiérarchie, ses différentes responsabilités, les choix grandissants que proposent la structure sociale et la culture aujourd'hui. Comment l'individu peut-il se retrouver dans cette multitude de combinaison qu'offre la société actuelle ? Quels repères doit-il suivre ? Comment peut-il rester singulier tout en faisant parti d'un ou plusieurs groupes (amical, professionnel, etc.) ? Ne faudrait-il pas aussi s'interroger sur le grégarisme actuel, l'individu pouvant se perdre dans une foule indistincte ?

Le sujet de l'identité est encore aujourd'hui remis en question, que ce soit à travers les médias, ou même concernant des sujets politiques, par exemple sur une possibilité de déchéance de la nationalité. L'identité est sans cesse en mouvement, selon Hervé Marchal « *cette notion est floue et piégeuse, et ce, aussi bien dans son acception culturelle, où l'identité est trop souvent confondue avec l'idée d'un terreau primordial dans lequel nous prendrions «racine», que dans son acception individuelle, où l'identité est presque toujours associée à l'idée d'un «Moi» profond comparé à un disque dur sur lequel seraient gravées les données de notre existence*[12]».

Ces différentes questions restent au centre du débat. Nous allons tenter de définir plus en détail la question de l'identité, et plus particulièrement celle culturelle, qui régit les singularités sociales.

---

[12] Hervé Marchal, *L'identité en question*, Ellipses, Paris, 2012

II. L'identité au sein des comportements sociaux

A. L'identité culturelle

Plusieurs identités animent un individu ; nous pouvons notamment citer l'identité professionnelle, se basant sur les différentes catégories socioprofessionnelles, et territoriales, avec l'influence de l'espace géographique dans le processus identitaire. Celle qui nous intéresse ici est l'identité culturelle. Elle est intrinsèquement liée à l'identité sociale, définit par les statuts des différents groupes d'appartenance (âge, sexe, métier etc.) d'un individu mais également par des catégories définies socialement par la société (étudiant, retraité, jeune, trentenaire etc.)

A travers la perspective d'une identité culturelle classificatoire, où un individu est caractérisé par son appartenance à un groupe social, Pierre Bourdieu propose dans son ouvrage *La distinction, critique sociale du jugement*, une approche sociologique sur les jugements et dispositions d'une esthétique culturelle où transparaît une relation entre le goût d'un individu et ses conditions d'existence.

i. Compétences culturelles et habitus

Bourdieu introduit la notion de légitimité culturelle, c'est-à-dire des pratiques et préférences culturelles hiérarchisées socialement : par exemple le théâtre classique serait plus légitime que le théâtre de boulevard. Ainsi, pour reprendre l'exemple précédent, le théâtre classique ferait partie de ce qu'il appelle le goût pur, le plus légitime donc, et le théâtre de boulevard serait rattaché au goût populaire, plus illégitime. L'auteur explique que certains sujets de la société possèdent une disposition particulière, celle du regard pur. Ils ont alors la capacité d'apprécier l'art nouveau, un art de privilège. Bourdieu cite dans son ouvrage un texte de Suzanne Langer, résumant la situation socio-culturelle de l'époque : « *Autrefois les masses n'avaient pas accès à l'art ; la musique, la peinture, et même les livres, étaient des plaisirs réservés aux gens riches. On pouvait supposer que les pauvres, le 'vulgaire' en auraient joui également, si la possibilité leur en avait été donné. Mais aujourd'hui où chacun peut lire, visiter des musées, écouter de la grande musique, au moins à la radio, le jugement des masses sur ces choses est devenu une réalité, et, à travers lui, il est devenu évident que le grand art*

n'est pas un plaisir direct des sens. Sans quoi, il flatterait – comme les gâteaux ou les cocktails – aussi bien le goût sans éducation que le goût cultivé [13]».

La légitimité culturelle est liée à la compétence culturelle d'un individu, il l'acquiert à travers son environnement familial et l'institution scolaire. Avec de nombreuses enquêtes menées par Bourdieu au cours des années 1960-1970, il observe une certaine corrélation entre le capital culturel d'un sujet et sa disposition artistique. En effet, les diplômes obtenus pendant l'apprentissage scolaire ont pour but de faire apparaître ce capital culturel sous une forme institutionnalisée, c'est-à-dire qu'il est sanctionné sur les connaissances et compétences culturelles de l'élève. Que ce soit pour le brevet des collèges ou le baccalauréat, les œuvres étudiées en littératures, en musique ou en arts-plastiques sont le fruit d'une éducation classique qui repose sur l'apprentissage des auteurs marquant et connu des siècles derniers. De ce fait, le diplôme, par sa valeur sociale, reflète la hiérarchie des œuvres et des goûts légitimes. Un second facteur rentre en compte lors de la construction d'une disposition artistique à l'école, il s'agit de l'héritage familial de ce capital culturel. Ainsi, la hiérarchie des goûts instituée fortement par le milieu scolaire, devient indissociable de la hiérarchie sociale, influencée par l'environnement familial.

Pour Bourdieu, ce phénomène prend sa source dans l'habitus, concept à partir duquel il est possible de rendre compte de la façon dont les individus sont hiérarchisés socialement par le biais de leurs manières d'être, habitudes ou encore dispositions d'esprit. L'habitus est une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations[14] ». Il s'agit alors d'un concept permettant d'expliquer les comportements des individus selon leur appartenance à une classe sociale : il rend compte des conduites ordinaires et de leurs caractères impersonnelle et automatique. L'environnement des individus joue un rôle déterminant qui ne dépend pas toujours d'eux mais qui les influe de l'intérieur. L'habitus est inconscient et incorporé, au sens premier de ce terme, par les individus lors de leur socialisation. Il régule, cadre et structure leurs pratiques et leurs goûts. Les individus

[13] Suzanne K. Langer [1968], *id*., p.183
[14] Boudieu [2000], *id*,. p.272

appartenant à une même classe voient ainsi leurs comportements et leurs goûts se rapprocher, créant un *habitus de classe* qui constitue un système de dispositions sociales, culturelles, etc. commun à ces individus. C'est donc l'idée qu'une classe d'individu, par exemple les ouvriers, ont potentiellement des dispositions communes, liées à leur mode de vie et leur rapport au monde ; ils vont donc avoir des tendances communes dans leur habitus. Mais l'habitus de classe, comme celui des ouvriers, n'est pas quelque chose d'individuel, il s'agit d'une réalité collective, une intersection de ce qui existe chez les différents ouvriers. Bourdieu distingue les habitus de classes des habitus individuels, chacun a un habitus individuel qui renvoie à un habitus de classe. En effet, un individu c'est la composition singulière de différentes strates collectives : un individu est ouvrier ou patron, blanc ou noir, homme ou femme etc., il a donc plusieurs habitus de classes. Ces différentes caractéristiques vont se combiner de manière singulière dans chaque individu ; de ce fait, pour Bourdieu, chaque individu n'est fabriqué qu'avec des relations sociales et en même temps il est complétement singulier. En outre, chacun est élaboré avec des matériaux collectifs, mais ces matériaux sont organisés de telle façon que l'individu est complétement unique et singulier.

Les sujets sont ainsi soumis inconsciemment à cet habitus, résonnant comme un produit de conditionnement. L'habitus est caractérisé par sa mobilité : il s'adapte et se restructure selon la trajectoire sociale, cependant cette instabilité peut engendrer un conflit identitaire chez l'individu. Par exemple lors d'un changement de position sociale, celui-ci est souvent accompagné de tension, d'une part l'intériorisation des habitus qui sont adaptés à la nouvelle condition - en abandonnant les habitus du groupe d'avant qui le définissait – et d'autre part la fidélité à une culture d'origine qui le conduit plutôt à valoriser une identité première à l'égard des ascendants.

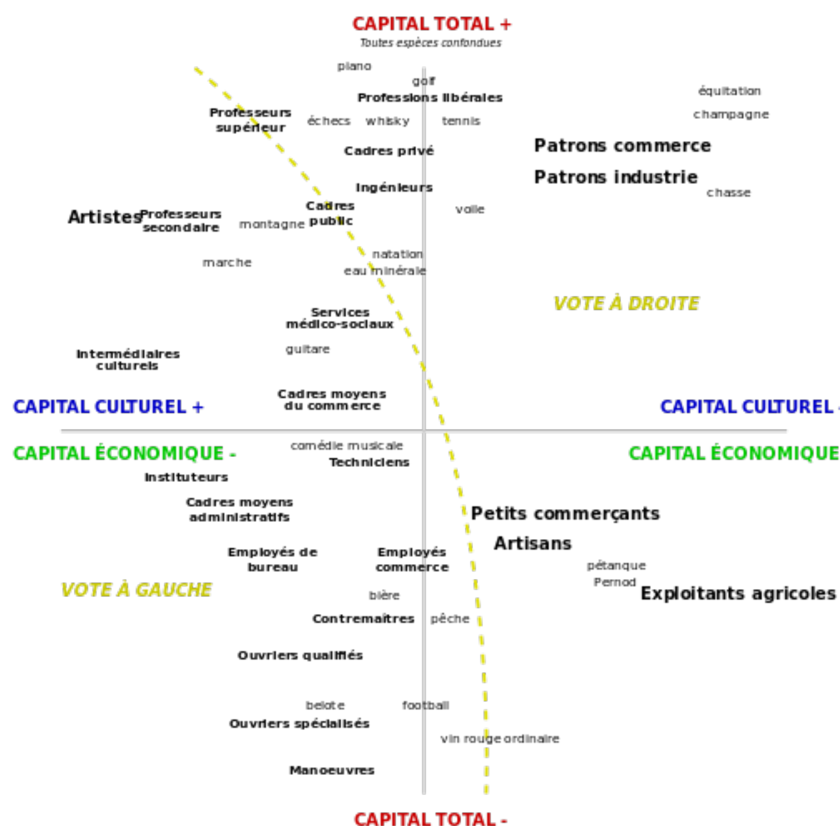
B. Le capital : facteur de répartition sociale ?

i. Capital économique et culturel

La notion de capital regroupe les attributs économiques, sociaux et culturels des individus. Chaque sujet hérite d'un capital de départ, qu'il est par la suite amené à développer dépendamment des différents moments de sa vie : l'école, le travail, la réussite professionnelle, la chance aux jeux d'argent, la création d'une famille, etc. et enfin il essaie de les transmettre à son tour en héritage à ses enfants.

Le capital économique est constitué sur la base d'un héritage du patrimoine, c’est-à-dire de l’ensemble des biens matériels possédés par un individu – des actions, un logement, etc. – et du revenu, qui permet un certain niveau de vie et la constitution d’un patrimoine. Le capital social représente les relations sociales d’un individu ou d’un groupe, et la manière dont ces relations sont entretenues.

Parmi ces différentes formes de capital, la différenciation entre les individus est surtout marquée par le capital économique et culturel. Bourdieu définit deux axes pour la répartition des sujets d'une société. Le premier est vertical, il hiérarchise les groupes sociaux en fonction de leur capital culturel et économique confondus : il marque ainsi une opposition entre les sujets disposant d'un fort capital, par exemple les professions libérales ou les patrons, et ceux disposant d'un faible capital comme les ouvriers et salariés agricoles. Le second axe est horizontal, il détermine l'importance de chaque capital - économique et culturel – par rapport au capital global. Il met alors en exergue les sujets dont le capital économique prédomine par rapport au capital culturel, comme par exemple les exploitants agricoles, en opposition à ceux dont le capital culturel prédomine, comme les instituteurs.



[15]

[15] Diagramme représentant schématiquement l’espace social selon Bourdieu, proposé par Nicolat Lardot, 10 novembre 2006, Own Work (created with Inkscape) ; Simplified and inspired by Raisons pratiques, Seuil, coll. Points, 1996, p. 21.

Le capital culturel est alors défini comme l'ensemble des ressources culturelles dont dispose un individu (capacité de langage, maîtrise d'outils artistiques, etc.). La diversification de ce capital devient un élément de distinction et donc de richesse pour un individu ou un groupe, les favorisant ou non tout au long de leur trajectoire sociale. Cet enjeu est décrit par Bourdieu comme une cause de la lutte entre les différents groupes sociaux d'une société. Mais en régime stable la classe sous dotée en capital est dominée. C'est donc au sociologue critique de défendre ceux qui lui appartiennent de l'exploitation de dominants qui naturalisent le plus souvent leur statut.

Nous avons constaté en amont de cette réflexion que l'école jouait un rôle dans la hiérarchisation des goûts, mais elle favorise également l'accumulation de ce capital culturel. Or, cette accumulation du capital culturel est elle-même socialement structurée, l'école étant pour Bourdieu le lieu principal de la reproduction des sociétés actuelles. La compréhension des œuvres culturelles, supposant des connaissances et compétences dans leur domaine, n'est donc pas commune à tous. On peut parler ici d'une appropriation exclusive de la classe possédant ces dispositions, et qui régit par conséquent la légitimité des œuvres culturelles en assurant un profit de distinction. D'une manière générale, le capital culturel d'un individu est directement lié à son environnement, « *l'aptitude d'un individu à adopter la disposition esthétique se trouve ainsi mesuré à l'écart entre ce qui est esthétiquement constitué par l'individu ou le groupe considéré et ce qui est esthétiquement constitué dans un état déterminé du champ de production par les détenteurs de la légitimité artistique*[16] ».

De ce fait, les individus des différentes classes vont mettre en place des stratégies d'accumulation du capital culturel différenciées ainsi que de reconversions clivées de leur capital économique en capital culturel. Dans son ouvrage, Bourdieu distingue différents modèles de stratégies selon la position sociale des individus : « *Dans le champ culturel, les stratégies des agents diffèrent selon leur position : les individus aux positions dominantes opteront pour des stratégies de conservation ; en revanche, les individus en position dominée pratiqueront des stratégies de subversion en cherchant à transformer les règles de fonctionnement du champ.* [17]»

[16] Bourdieu, P., & de Saint Martin, M.. (1978). Titres et quartiers de noblesse culturelle Éléments d'une critique sociale du jugement esthétique. *Ethnologie Française*, *8*(2/3), 107–144.
[17] Bourdieu [1979], *id*,. p.33

ii. La culture, socialement définie ?

La culture apparaît alors comme un moyen pour un individu de se référencer à sa classe sociale et de se différencier des membres appartenant aux autres classes sociales. Reste néanmoins que la classe dominante va définir le « bon goût », c'est-à-dire le goût légitime qui reflète sa vision du monde. Ses membres vont alors cumuler plusieurs types de capitaux culturels qui, dans l'économie générale du bon goût, leur permettent d'exprimer leur distinction. « *De toutes les techniques de conversion visant à former et à accumuler du capital symbolique, l'achat d'œuvres d'art, témoignage objectivé du goût personnel*[18] ». Mais plus généralement il apparaît que le langage, les lectures, les pratiques musicales ou les choix de leur mobilier, expriment fondamentalement une position de classe.

Bourdieu distingue cependant une classe sociale située en dessous de la classe dominante, mais au-dessus des classes populaires : il s'agit de la petite bourgeoisie, elle-même étant divisée en trois sous-catégories : la petite bourgeoisie en déclin, d'exécution et nouvelle. Dans une volonté d'ascension sociale, leurs membres vont manifester une marque de respect à l'égard de la culture de la classe dominante, perdant alors une once de singularité dans leur identité. En bas de l'échelle de la société, les classes populaires sont condamnées aux « *choix du nécessaire* ». Leurs membres apparaissent fragilisés du fait de la domination des classes aisées qui définissent les valeurs du bon goût : *« Il serait facile d'énumérer les traits du style de vie des classes dominées qui enferment, à travers le sentiment de l'incompétence, de l'échec ou de l'indignité culturelle, une forme de reconnaissance des valeurs dominantes*[19] ». L'existence d'une culture populaire résonne alors comme une forme se trouvant dans l'incapacité de se faire une place dans cette société, se nourrissant des « *fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne (comme les savoirs médicaux) sélectionnés et réinterprétés selon les principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégré dans la vision dominante du monde qu'il engendre*[20] ». Les pratiques culturelles des agents sont ainsi rythmées par le bon goût qui apparaît aussi bien comme un facteur d'intégration que d'exclusion.

Cette vision proposée par Pierre Bourdieu dans son ouvrage apparaît critiquable et

[18] Bourdieu [1979], *id*,. p 320
[19] Bourdieu [1979], *id*,, p 448
[20] Bourdieu [1979], *id*,. p 459

réductrice face à la complexité du monde social actuelle avec la mobilité des parcours de vie entre divers groupes sociaux[21].

[21] Il apparaît qu'aujourd'hui il y a moins de mobilité sociale par rapport aux années soixante-dix.

III. Individualisme et capitalisme

A. La « critique artiste » : une transformation individualisante du capitalisme

Le monde social est devenu complexe et cherche de plus en plus à faire apparaître la dimension individuelle. L'individualisme est lié à l'histoire du capitalisme.

Dans leur ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme*, Boltanski & Chiapello, reprenant la définition qu'en donne Max Weber, caractérisent le capitalisme par « *l'exigence d'accumulation illimitée du capital par des moyens formellement pacifiques. C'est la remise en jeu perpétuelle du capital dans le circuit économique dans le but d'en tirer un profit, c'est-à-dire d'accroître le capital qui sera à son tour réinvesti*[22] ». Les auteurs rappellent les deux formes de critique du capitalisme : la critique sociale, comme celle d'Adorno, Bourdieu, Horkheimer, Marcuse, s'est principalement construite à partir d'une relecture de Marx et dénonce l'exploitation et la domination des classes populaires par les capitalistes. Toutefois, redonnant aux acteurs sociaux des compétences éthiques, Boltanski et Chiapello observent que l'organisation du mode de production capitaliste a été contrainte d'évoluer sous la pression d'une « critique artiste » qui oppose à l'organisation classique du travail et à l'inauthenticité de la société marchande, tout rapport entre les hommes n'étant envisagé que sous l'angle d'un échange de marchandises et une personnification des choses, ce que Marx appelait le processus de fétichisation de la marchandise, une revendication de créativité et de vie authentique. Mais le capitalisme a su rapidement utiliser ces critiques à son avantage pour réorganiser la production et à pérenniser le pouvoir des possédants : « *la capacité du capitalisme à entendre la critique constitue sans doute le principal facteur de la robustesse qui a été la sienne depuis le XIXe siècle*[23] ».

Pour rallier les travailleurs à sa cause, les capitalistes furent amenés à recourir à de puissantes raisons morales reposant sur les idées d'engagement et de justice. Un nouvel « esprit » du capitalisme remplaçait donc l'ancien. Par esprit, il faut entendre il faut entendre la conception d'une idéologie ; elle s'appuie sur des considérations individuelles (raison qui pousse à adhérer à une entreprise capitaliste) et des considérations générales (dans quelle mesure cette adhésion sert le bien commun). Il

[22] Boltanski. L., Chiapello. E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, p. 35
[23] *Ibid.*

s’agit alors d’un ensemble de perception.

L’organisation du capitalisme contemporain s’appuie aujourd’hui sur un nouvel esprit qu’a appelé la « critique artiste » qui fait la part belle à l’idéal de développement personnel dans l’organisation des entreprises qui conduit en retour à un renforcement de l’individualisme sociologique qui permet d’affermir et d’approfondir le nouvel esprit du capitalisme et les organisations productives sur lesquels il se propage.

Les deux auteurs évoquent l’existence d'un nouvel esprit du capitalisme, résonnant comme une critique de l'ancien, en s’y opposant sur ses fondements, basés entre autres sur la bureaucratie, la hiérarchisation, la domination, la standardisation et la production et consommation de masse. Il s’enrichie également grâce à deux formes de critique abordées en amont. Ce nouvel esprit se construit autour de la motivation de l’ensemble du personnel d’une entreprise et non, seulement des cadres. L’organisme type sur lequel s’appuient les deux auteurs renvoie directement aux concepts de l’organisation innovatrice, décrit par Henry Mintzberg dans son ouvrage *Le Management, voyage au centre des organisations*. L’organisation innovatrice se nomme également adhocratie, elle repose sur une configuration d’organisation du travail qui mobilise des compétences pluridisciplinaires et transversales pour mener à bien des projets précis[24].

B. Dislocation des classes sociales

Ces formes innovatrices du management moderne issues du nouvel esprit du capitalisme sont l'une des origines de la crise du modèle des classes sociales puisqu'elles modifient les cadres selon lesquelles étaient pensées la société. La classe ouvrière a vu son niveau de vie s'améliorer depuis l'après-guerre, qui lui a permis d’accéder à la consommation de biens marchands durables à haute technologie comme l’automobile ou la télévision. La diminution de l'effectif ouvrier a favorisé le déclin de cette classe, qui a très vite été remplacée par une vaste classe moyenne, devenu aujourd'hui la classe majoritaire. Cette évolution, caractérisée par la tertiarisation de

[24] L’adhocratie est une structure capable d’unir différentes formes de compétences. Dans cette organisation, il y a beaucoup d’autonomie par rapport aux procédures. Les informations et le processus de décision circulent de façon flexible et informelle. L’autorité n’est alors pas définie par la hiérarchie, engendrant un mode de management très souple. Le manager change selon ses compétences face à un projet donné ; il n’a pas pour objectif le contrôle de l’équipe ni de son travail. Le pouvoir de décisions et d’action est donc aux mains de ceux qui ont le savoir et les compétences, c’est-à-dire les experts eux-mêmes, quel que soit leur position hiérarchique dans l’entreprise. Le pouvoir est alors fondé sur la compétence et non pas sur l’autorité. La flexibilité de cette organisation permet de répondre de façon créative à son environnement en adaptant son équipe et ses stratégies au projet donné.

l'emploi, est en partie due à l'implication croissante de l'Etat dans le secteur de l'éducation, l'animation culturelle, le secours et l'assistance aux personnes ou encore de la protection sociale. Ainsi, en France, plus d'un salarié sur cinq travaille dans la fonction publique[25].

Au-delà des emplois tertiaires, les limites de cette classe sont très difficiles à définir. Elle regroupe des catégories socioprofessionnelles très variées, allantes des commerçants aux petits patronats en passant par les professeurs et autres techniciens et cadre B de la fonction publique. Pour le sociologue Louis Chauvel, cette classe se définit par trois facteurs : un niveau de revenu proche de la moyenne des salariés à temps plein, une position intermédiaire dans la hiérarchie sociale et professionnelle et un sentiment commun d'appartenance[26]. Elle constitue de fait, un carrefour dans notre société actuelle, qui ne serait ni la bourgeoisie, ni le prolétariat, mais aspirant à une ascension sociale et craignant un déclassement. Cette appréhension du déclin est une des raisons pour lesquelles l'employabilité est devenue le moteur de ce paradigme du management cité plus haut, guidant ainsi les individus de cette classe moyenne vers une autonomie sur le marché du travail français. Dans un monde devenu connexionniste, ils cherchent ainsi à multiplier leurs réseaux entre les différents projets de l'entreprise dont ils sont salariés. Ces réseaux sont devenus les rouages de l'identité sociale d'un individu.

i. Mobilité sociale, une notion de pair avec les bouleversements sociaux

L'analyse de Boltanski et Chiapello démontre également en quoi-le capitalisme actuel repose sur une forte mobilité du capital. Pour Frédéric Laurie, « *cette très grande mobilité facilite largement le rendement du capital, ce qui explique que dans une société connexionniste il existe toujours des rapports d'exploitation mais qui sont susceptibles de prendre de nouvelles formes*[27] ». En d'autre terme, la société est basée sur un rapport de force, où les travailleurs « immobiles » sont exploités. Par « immobile », il faut sous-entendre que ces travailleurs ne sont ni prêt ou ni en mesure de saisir certaines opportunités du monde du travail. Le capitalisme repose désormais sur un bien, celui de la mobilité. La mondialisation a engendré une augmentation de la mobilité, au sens déplacement du terme, comme par exemple le tourisme, les migrations ou les voyages

[25] Mais cette proportion élevée n'est certainement pas celle de tous les pays de l'OCDE.
[26] Louis Chauvel, *Les classes moyennes à la dérive*, Éditions du Seuil, coll. « La république des idées », 2006
[27] Frédéric Laurie, *Entre communautés et mobilité : une approche interdisciplinaire des médias*, Presses des Mines via OpenEdition, 2013

d'affaires.

Cette mobilité est une donnée essentielle permettant d'expliquer la labilité de la société actuelle. Nous pouvons constater que la mobilité géographique et sociale sont intimement liées. Dans notre société devenue hyper-connexionniste, la mobilité s'est révélée comme un facteur essentiel, à l'origine des relations sociales. A l'avènement de l'automobile et de la consommation de masse, cette époque caractéristique des Trente-Glorieuse nous apparaît aujourd'hui bien lointaine où la mobilité et l'automobile relèvent seulement du domaine de la consommation. Actuellement, la mobilité possède un poids bien plus important au sein de notre société ; elle est devenue le moteur pour des individus souhaitant réussir, aussi bien professionnellement que socialement. L'automobile et les transports en communs sont désormais indispensables à tout individus désireux de trouver du travail, de trouver un accès à l'Education et aux hôpitaux, ces services ont su tirer parti de la grande mobilité pour s'implanter « hors sol » et hors « la ville passante ». Aux vues du faible prix de l'immobilier de certains endroits isolés de France, un nombre important d'individus, souvent avec de faibles revenus, voir défavorisés, ont pris possession de ces lieux. Ils sont caractérisés par un éloignement par rapport au bassin de l'emploi et souvent très mal desservis. Ces espaces périurbains accueillent donc les catégories modestes. Le haut niveau de mobilité actuelle a participé au tri social de la population française, en effet, même si l'emploi se déconcentre, il reste proche des banlieues mais encore très éloigné des couronnes lointaines. Au-delà de sa dimension spatiale, la mobilité est également une donnée essentielle dans la construction identitaire et sociale de l'individu. Il a donc besoin de ressources diversifiées qui ne sont pas obligatoirement proche de lui, il est amené à s'insérer dans des champs sociaux multiples. En outre, la capacité de mobilité est donc devenue une norme sociale et tend à marginaliser ceux qui n'ont pas la chance de posséder cette mobilité, que ce soit pour des raisons financières ou sociales. De ce fait « *Les mieux dotés en liens sociaux et en capacités de mobilité peuvent connaître plus rapidement les propositions d'emploi et se présenter dans de meilleures conditions, même sur les lieux d'emploi les plus mal desservis*.[28] »

Cette nouvelle mobilité réside donc comme un facteur décisif dans les changements sociaux de notre société. La dimension culturelle de la mobilité est corrélée à ces différents déplacements, qu'ils soient d'ordre géographiques ou sociaux. La mobilité culturelle fait désormais partie intégrante du développement de l'individu, et

[28] Jean-Pierre Orfeuil, « La mobilité, nouvelle question sociale ? », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Frontières sociales, frontières culturelles, frontières techniques, mis en ligne le 27 décembre 2010, Consulté le 03 mars 2016. Disponible à l'adresse: http://sociologies.revues.org/3321

lui permet un nouveau degré de socialisation, allant au-delà des frontières socialement définies. En revanche, certains individus restent en marge de cette mobilité et se retrouvent alors défavorisés sur l'échelle sociale.

Nous avons précisé plus haut que le capital culturel et social étaient très liés puisque, la diversification de ce capital devient un élément de distinction et donc de richesse pour un individu ou un groupe, les favorisant ou non tout au long de leur trajectoire sociale. La mobilité culturelle fait donc écho à la recherche d'une certaine distinction de la part de l'individu sur son groupe. Mais au-delà du réseau, qu'il soit familial, amical ou professionnel, l'individu a également besoin d'une certaine reconnaissance qui lui est propre ; son existence à travers un groupe possède ses limites. Ainsi le décloisonnement des classes sociales en France et la mondialisation ont favorisé cette mobilité culturelle. Pour Walter Moser, « *les mutations culturelles se produisent en fait sous l'impact des flux migratoires, des restructurations politiques, des nouveaux médias et technologies, des flux des capitaux et des logiques marchandes qui marquent le monde contemporain* »[29]. L'interculturel, le multiculturel, le transculturel, le pluriculturel etc. Nombreuses sont les dénominations qui cherchent à rendre compte de l'existence actuelle d'une richesse culturelle ainsi que d'un échange et d'une confrontation présents chez les individus de tout pays.

[29] Moser [2004], *id.*, p.26

IV. Vers un éclectisme culturel

A. Des variations inter- et intra-individuelles

Afin d'illustrer la labilité sociale et culturelle de notre société, Bernard Lahire, sociologue français, propose une nouvelle approche de la société dans laquelle le processus identitaire constitue une dynamique contradictoire. En effet, il existerait alors des identités immédiates lié au contexte et à l'environnement, provoquant des décalages et permettant des détours et sorties de soi, et ainsi de s'inventer différemment. Par exemple, dans un processus de socialisation, un adolescent passionné par la culture rock peut accepter d'assister à un opéra avec ses nouveaux camarades, et finalement y trouver un intérêt et un certain plaisir.

A travers cette perspective, le sociologue français, a voulu approfondir ses recherches concernant les pratiques et préférences culturelles, n'écartant pas les singularités individuelles au sein de groupes sociaux. S'appuyant sur l'enquête statistique *Les pratiques culturelles des Français* (1997) et à l'aide de différents entretiens, bâtissant des portraits individuels, publiées dans un de ses ouvrages antérieurs *Portraits sociologique*, il a souhaité analyser en détail ce qu'il appelle les variations intra-individuelles, c'est-à-dire au sein d'un même individu, et inter-individuelles, variations entre plusieurs individus, des pratiques et préférences culturelles. A travers ce livre associant un matériau empirique important et une solide argumentation, Bernard Lahire nous offre une démarche originale. Il définit des comportements idéal-typiques, où se dégagent trois pôles, une culture de sortie très cultivée, une culture "jeune" et la réclusion chez soi des personnes plus âgées et de faible niveau d'instruction

Ces variations, mentionnées dans ce nouvel ouvrage *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, représentent en réalité l'existence de certains goûts paradoxaux parmi l'ensemble des goûts d'un individu. Pour renforcer son argumentation, Lahire cite notamment deux exemples pertinents illustrant des variations possibles pour un même individu : Wittgenstein, grand philosophe autrichien, prenait plaisir à regarder de nombreux westerns ; de même que Jean-Paul Sartre écoutait du jazz. Ces deux illustrations montrent parfaitement que le phénomène concernant les variations des pratiques et préférences culturelles n'est pas un fait nouveau, des singularités émergeaient déjà au début du XXème siècle.

i. Notion de légitimité culturelle

Le sociologue suppose alors un degré de légitimité de ces variations, c'est-à-dire des pratiques et préférences culturelles catégorisées socialement : par exemple l'opéra serait plus légitime que le karaoké. Ainsi, pour reprendre l'exemple précédent, l'opéra ferait parti de ce que Bernard Lahire appelle la haute culture, la plus légitime et le karaoké serait rattaché à la sous-culture, la plus illégitime. Pour qu'un effet de légitimité agisse, il faut donc que l'enquêté ait un minimum de connaissance pratique de l'univers culturel en question, ce qui ne peut pas être inné dans un monde social où la différenciation règne, c'est-à-dire que le nombre de genres et sous-genres dans chaque domaine est élevé. D'autres propriétés peuvent être utilisées dans la quête de légitimité : la valeur monétaire, spirituelle, éthique ou encore naturelle (âge, apparence physique etc.) ; mais également la hiérarchie d'une société qui peut contribuer à la légitimation de certaines cultures en terme de fonction sociale. Il s'agit alors dans ce cas-là de domination culturelle, c'est-à-dire ici d'une influence implicite et d'une autorité intellectuelle liée à la domination sociale. Pour que la notion de légitimité est lieu, un double mécanisme d'intériorisation et d'extériorisation doit être fait.

La domination culturelle des pratiques et préférences dites légitimes est alors régis à plusieurs niveaux : l'institution scolaire, diverses institutions culturelles qui contrôlent l'éducation (conservatoire de musique, école des beaux-arts etc.) et des institutions diffusant certain domaine de la culture (musée, bibliothèque, théâtre etc.). Cette séparation des genres permet de ne pas sous-évaluer l'art mais également de séparer petit à petit les lieux de spectacles ou d'exposition et par conséquent, les publics, c'est-à-dire de toucher un plus grand nombre et de multiplier les lieux d'accès à la culture. On remarque que ces derniers ont des rituels et comportements différents à l'égard de ces cultures. D'un côté, une frontière approximative entre acteurs et spectateurs se crée, accompagné d'un public expressif et d'une grande ouverture sociale provoquant une atmosphère singulière. De l'autre, une distinction nette apparaît comprenant un public retenu et discret, où la nécessité d'un stock d'information pour l'appréciation d'une œuvre est souhaitable ; pour certaines personnes, la culture froide peut être associée à l'univers scolaire. D'un point de vue de l'individu, la culture chaude permet une socialisation alors que la culture froide dispense plutôt un enrichissement personnel sur le plan artistique et historique par ses œuvres. Historiquement, la haute culture s'est construite en s'opposant à la sous-culture : ces deux catégories ont été

formalisées légitimement par des théories esthétiques. Cela sous-entend que la haute-culture est liée à une esthétique savante qui serait dédiée à une certaine élite ayant les connaissances nécessaires pour l'aborder, alors que la sous-culture serait accessible au plus grand nombre. Cette approche met en corrélation la hiérarchie des arts et la hiérarchie sociale, ou scolaire, des consommateurs en s'appuyant notamment sur les déterminants sociaux des individus interrogés (âge, sexe, niveau de diplôme etc.).

Pour la construction de cette ouvrage, Lahire s'appuie sans cesse sur l'œuvre de Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, cherchant à s'en détacher pour mieux coller à l'évolution de la société actuelle. Pour Pierre Bourdieu, l'espace des goûts et des habitudes culturelles n'est pas seulement socialement différencié, il est aussi socialement hiérarchisé ; le capital économique et le capital culturel d'un individu sont ainsi mis en corrélation. Lahire souhaite amender cette approche : il met en avant la possibilité, dans notre société actuelle, de pouvoir profiter, et d'avoir accès à une culture plus riche que celle dictée, et rattachée à sa position sociale, et à son capital économique. De plus, il s'accorde à dire que ce processus omet la contextualisation des pratiques culturelles et des variations intra-individuelles et inter-individuelles en matière de légitimité culturelle. Il a ainsi procédé à deux étapes avant d'effectuer un retour sur ces caractéristiques sociales. Tout d'abord, il a ordonné les pratiques et produits culturels selon leur degré de légitimité, puis il a cherché à reconstruire les profils culturels plus ou moins homogène d'un point de vue de la légitimité culturelle. Cette démarche méthodologique lui a permis de rendre compte analytiquement des pratiques et préférences culturelles très paradoxales. Même si le milieu social d'appartenance, le niveau de diplôme ou d'autres déterminants sociaux jouent fortement sur le rapport à la culture d'un individu, ce dernier ne doit pas être réduit à une seule cause : son appartenance à une classe sociale. En effet, l'individu évolue dans une multitude de réseau : familial, amical, professionnel etc. Toutes ces accumulations d'expériences et de compétences font de lui un être singulier, n'étant plus catégorisé par une classe sociale mais pouvant « se balader entre elles ».

ii. L'environnement, facteur de mixité sociale

A travers ces enquêtes, le sociologue ne cherche pas à remettre en cause les fonctions sociales de la culture légitime dominante ni même l'existence d'inégalités sociales. La mixité des profils culturels permet de rendre compte de la façon dont les individus vivent entre les activités et pratiques légitimes et illégitimes : cette distinction

apparaît comme une frontière entre les différents groupes mais également comme une ligne de démarcation qui différencie les différents membres d'un même groupe, et à l'échelle individuelle, un partage entre soi et soi – comme une division interne. Ainsi, chacun est à même de maîtriser les différences entre légitime et illégitime. Chaque individu cherche à être singulier, marquant alors des écarts avec leurs relations familiales, amicales ou professionnelles. Ils sont en perpétuelle évaluation et comparaison avec le monde extérieur. Lorsqu'un individu se place dans la société, il peut toujours trouver plus légitime et plus illégitime que lui. En effet, si les influences culturelles sont diversifiées, elles sont aussi sans cesse hiérarchisées comme par exemple la télévision qui fait l'objet d'un rapport ambivalent, et même d'une lutte pour certaines personnes entre le bien (lire) et le mal (regarder la télévision). La culture est aujourd'hui un moyen de se différencier des autres. Dans notre société à fort degré de scolarisation les individus sont en mesure de juger les autres ou eux-mêmes en termes de pratiques culturelles. De ce fait pour Bernard Lahire, reprenant les termes de Norbert Elias, « *le fait de se différencier, de se distinguer des autres, bref d'être différent, devient dans la société actuelle un véritable idéal personnel de l'enfant qui grandi et de l'adulte. Qu'il en soit conscient ou non, l'individu est placé dans une perpétuelle lutte de rivalité, tantôt secrète, tantôt déclarée, entre les individus*[30] ». Une lutte contre soi-même, tend à exister également, faisant face à une tentation forte concernant la facilité de la culture illégitime contre la légitime, donnant un sentiment de chute ou d'ascension, de relâchement ou de haute tenue etc.

Pour la construction de cet ouvrage, Bernard Lahire s'appuie sans cesse sur l'œuvre de Pierre Bourdieu, *La distinction: critique sociale du jugement*, dont nous avons expliqué les fondements plus haut. Lahire cherche à s'en détacher dans le but de proposer une vision plus moderne et adapter à notre société contemporaine, bannissant partiellement les frontières entre les classes et la notion d'un habitus de classe. Il s'agit là d'une invitation aux débats sociologiques émergents. Qu'il s'agisse des préférences ou des pratiques, le phénomène culturel est en pleine mutation et l'impact des politiques et institutions culturelles ne contribue qu'à son accentuation.

Ce constat, aussi bien social que culturel, reflète la labilité de notre société au cours du XXème siècle, aboutissant à une toute nouvelle image de cette dernière. Le modèle d'intégration sociale, qui était basé sur un modèle « corporatiste », certifiait alors

[30] Norbert Elias, *Conscience de soi et image de l'homme*, Années 1940-1950, in *La société des individus*, tr. Fr. Jeanne Étoré, Pocket, 1997, pp. 191-192.

une place à chacun dans la hiérarchie de la société. Chaque individu constituait un acteur du système afin de permettre une certaine « stabilité » à la société : l'ouvrier, l'ingénieur, la femme au foyer etc. Or, comme nous l'avons vu au sein de ce chapitre, cet idéal a perdu en équilibre avec, notamment, le bouleversement des catégories sociales ainsi qu'une remise en question du modèle de socialisation, rôle normalement assuré par la famille et l'école. Nous sommes dans une phase historique où nous observons actuellement un déplacement, un transfert, des contraintes sociales sur les individus. Ce phénomène passe tout d'abord par la liberté de choix qui nous est offerte aujourd'hui, que ce soit dans la consommation – culturelle, alimentaire etc. –, la religion – croire, ne pas croire, de changer de croyance, etc., et même dans la sexualité. Développement de l'individualisme au sein du milieu scolaire avec un accroissement du principe de performance. En effet, l'école a été pendant longtemps une institution limitée à certain compétiteur : seul les « bons » et les « biens nés » pouvaient se confronter dans la compétition scolaire ; or aujourd'hui tout le monde peut y prétendre. De ce fait, l'individu doit se mobiliser davantage afin d'être performant en tant qu'individu – c'est-à-dire efficace et ascétique –, mais également d'être bien dans sa peau, hédoniste et épanoui, créant alors une double injonction.

L'entrée au XXIème est principalement marquée par une dématérialisation des principes et pratiques, qui régissaient autrefois notre société : l'avènement des nouvelles techniques de l'information et de la communication, donnant naissance à une nouvelle forme de consommation. Ce phénomène a principalement touché le domaine des arts, faisant de ce dernier un bien, non plus divertissant mais marchand. Dans la partie suivante, nous allons aborder plus en détail en quoi les bouleversements sociologiques ont transformé notre façon de consommer l'art, et plus particulièrement la musique savante.

Partie 1 : La musique savante et ses enjeux

Introduction

Depuis une quarantaine d'années, le paysage de la musique classique a subi de profondes modifications, tant dans sa pratique que son écoute. Plusieurs constats alarmants sont à prendre en compte pour comprendre ces mutations. La musique classique souffre tout d'abord d'une importante perte de son public provenant de la tranche d'âge 25-40 ans, qui pour la plupart n'ont pas bénéficié d'une éducation efficace en rapport avec cet art. De ce fait, nous pouvons constater une perte quant à l'apprentissage de la musique, tant sur le plan scolaire que personnel ; elle est de moins en moins présente dans les pratiques de notre société. Ce phénomène peut s'expliquer, d'une part par le système très codé et rigide qui régit la musique classique qui est aujourd'hui en décalage avec les modes de pensée de notre société, et d'autre part, par l'image que renvoie la musique savante qui semble à l'inverse du divertissement. A tout ceci s'ajoute le désintérêt grandissant des médias pour cette musique, ce qui a pour effet de diminuer davantage sa visibilité auprès des publics potentiels. Il convient alors de comprendre la place qu'elle détient actuellement dans notre société et d'expliquer ces différents phénomènes dont elle souffre.

De ce fait, nous débuterons par une analyse de la consommation culturelle, et plus précisément de la musique, ainsi que ses bouleversements depuis les années 80, dans un souci de compréhension des problèmes sociales rencontrés par la musique classique. Pour finir cette première partie, une étude sur les publics de la musique classique sera faite afin de mieux cerner les enjeux qu'une politique de démocratisation représente pour les institutions culturelles et politiques.

I. Les mutations sociales de la musique classique : vers une nouvelle consommation de l'art ?

A. Historique d'un art politisé

« Un art peut survivre simplement parce que ses traditions et ses pratiques se perpétuent. Cette sorte de survie rituelle n'est jamais aussi heureuse que dans une société qui reste statique et donc homogène sur le plan culturel.[31] » La labilité de la société et ses mutations d'ordres sociales et culturelles, démontrées dans le chapitre introductif, ont ainsi fortement influencé l'art que représente la musique classique. La musique savante a toujours disposé d'une place privilégiée dans le paysage culturel et profite d'une certaine légitimité qui fait d'elle une référence. Au sein de notre histoire, la musique a toujours possédé un lien très fort avec le pouvoir : il a fixé ses normes d'écoute et de pratique afin de le contrôler. La musique, en tant que miroir du politique, représentait alors un excellent outil de domination et de légitimation, à condition de ne pas être subversive. Ainsi, jusqu'au XIXème siècle, elle était contrôlée par le pouvoir religieux et politique, qui voyaient en elle un moyen d'assoir leur légitimité et de contrôler le peuple. Avec l'apparition de la bourgeoisie, la musique est entrée dans le champ économique, devenant alors un bien monnayable et consommable. Les lieux de représentations, que ce soit des théâtres, des opéras etc. fleurissent sur l'ensemble des villes du territoire français : la musique est désormais représentée par le spectacle, auquel seuls ceux qui possèdent les moyens de payer assistent. Ces salles accueillent alors de nouvelles formes musicales que sont, entre autres, le grand orchestre, le virtuose et l'opéra, reflétant ainsi l'image puissante de la bourgeoisie. Ces formes, et plus particulièrement le développement de l'orchestre, comme nous le connaissons aujourd'hui, reflètent la puissance de la bourgeoisie s'agissant alors « *d'une représentation idéalisée de l'harmonie sociale*[32] ». En effet, les instrumentistes appartenant à l'orchestre sont hiérarchisés selon leur pupitre d'instrument mais également leur niveau – le premier violon représente généralement le leader. Ainsi, à l'instar du pouvoir politique et religieux des siècles passés, la musique a également

[31] Charles ROSEN « La musique classique a-t-elle un avenir ? », *Le Débat* 3/2002 (n° 120), p. 119-132, Consulté le 19 mars 2016, Disponible à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-le-debat-2002-3-p-119.htm
[32] Jacques ATTALI, Bruits, 2001, p. 127

permis à la classe bourgeoise de conforter sa légitimité et son statut au sein de la société.

L'appropriation de la musique savante par la bourgeoisie et son désir de distinction sociale a notamment favorisé l'écart entre la musique dite savante et la musique dite populaire.

Hiérarchiquement, la distinction entre musique savante et populaire s'effectue tout d'abord d'un point de vue qualitatif. En effet, la musique savante est perçue comme étant très complexe et relevant d'un long travail approfondi de la part du compositeur, aussi bien sur le plan technique qu'esthétique. Dans un second temps, ces musiques, de part leur nature, se voient destinées à des publics différents. Dire d'une œuvre qu'elle est savante, semble évoquer qu'il convient d'être savant et initié soi-même, ainsi que de présenter des connaissances préalables, afin de pouvoir apprécier et comprendre cette musique. De ce fait, la musique dite savante devient un art fortement intellectualisé et complexe.

Ce fossé est également marqué par la professionnalisation des musiciens à partir du XIXème siècle et à l'avènement de l'enseignement et de la pratique musicale. En effet, le statut des musiciens tend à évoluer en raison du rôle de la musique qui passe d'un simple divertissement à un art élevé et intellectuel.

L'interaction entre la dimension culturelle, sociale, politique et esthétique a nettement contribué à la distinction entre ces deux musiques et nous allons voir que l'avènement technologique de la fin du XXème siècle a également favorisé ce fossé.

B. Des facteurs technologiques

Le XXème siècle est marqué par de nombreuses avancées technologiques et d'industrialisation. En matière de musique, l'enregistrement du son marque une véritable révolution dans la consommation culturelle. En effet, l'écoute se voit totalement modifiée : elle est désormais caractérisée par l'effet de « répétition ». Le spectateur, s'il souhaite écouter de la musique, n'est plus contraint à se rendre au concert mais peut en consommer de chez lui, via, dans les débuts, le phonographe puis la radio. Ces deux avancés majeures impliquent alors un tout nouveau rapport à la musique : il est alors possible de la reproduire et d'en écouter à l'infini. Elle devient omniprésente et s'invite à

tout moment et lieux de la journée que ce soit dans les transports en commun, les magasins, les ascenseurs etc. Sa banalisation fulgurante transforme la musique en une abondance sonore continuelle, étant plus entendue que véritablement écoutée. De plus, avec l'enregistrement sonore, la musique devient un objet physique lié à un support et possédant alors une valeur marchande et devenant un enjeu économique important. Elle possède également aussi une valeur économique lorsqu'elle est consommée dans une salle de concert.

i. Le phénomène de la médiatisation

Selon Sylvie Octobre, notre société actuelle est caractérisée par trois générations de médiatisation[33]. La première est composée d'individus natifs des années 60 et 70. Ils sont nés avec la télévision, l'avènement du walkman ainsi qu'avec tous les usages périphériques de la télévision : le magnétoscope, les cassettes audio etc. La deuxième se situe dans les années 90 et représente une génération intermédiaire puisqu'elle a prit part à internet et d'une manière plus globale au NTIC au cours de sa vie. Enfin, la dernière génération est encore récente : elle représente les individus nés avec l'accès universel à Internet, caractérisé par une connexion très facile et rapide. Les phénomènes visibles concernant le changement de consommation, notamment par le biais de l'individualisation, ont pris de l'ampleur. En effet, Internet a créé une accélération de la porosité entre les différentes formes culturelles, ayant un impact sur notre manière de consommer. Il a également influé sur la manière de fonctionner en collectif horizontaux : nous sommes quasiment toujours en communication avec le téléphone et internet, qui sont devenus, au fil du temps, moindre en terme de coût. La consommation accrue de petite séquence culturelle va donc influencer le contenu culturel en lui-même qui utilise et va tirer partie de cette question de temporalité : tout ceci modifie notre rapport au temps qui devient de plus en plus interstitiel.

Les mutations des modes de consommation se caractérisent globalement par une consommation à la demande via notamment le développement du streaming, une convergence des pratiques sur un support similaire, facilitant les moments multitâches mais également par un éclectisme croissant en termes de pratiques et habitudes

---

[33] Sylvie Octobre, Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ?, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009

culturelles. Ces phénomènes engendrent ainsi dans nos jeunes générations « *une redéfinition de la labellisation au détriment de l'institution et au profit de l'individu et des réseau*[34] ».

Ainsi, grâce aux ordinateurs et téléphones portables, aux tablettes numériques ou encore aux lecteurs MP3, les jeunes sont aujourd'hui en mesure de transcender leur héritage culturel, et de l'ajuster selon leurs goûts personnels. De ce fait, les enfants peuvent aussi initier des éléments de culture à leurs parents, c'est alors tout le processus de transmission qui est remis en cause.

C. Des facteurs sociaux

Au-delà de facteurs purement technologiques, la musique savante a vu ses pratiques se transformer via des bouleversements d'ordres structurels. La transmission traditionnelle de la culture se voit modifiée par de nombreux changements concernant les conditions et les modes de vie. Nous pouvons notamment relever l'importante urbanisation des lieux mais également, et surtout, les mutations de la cellule familiale. En effet, la famille représente de moins en moins une sphère protectrice et socialisatrice et ce modèle, qui était auparavant une référence, se voit considérablement modifié. Désormais, la mère travaille, l'éloignement géographique est courant et intervient de plus en plus tôt chez les jeunes à cause des études et la figure paternelle n'est plus synonyme d'autorité et de décision au sein de la famille, où chacun possède une certaine indépendance. Les familles monoparentales ou recomposées sont de plus en plus fréquentes au sein de nos sociétés actuelles.

Dans une seconde optique, la montée de l'éclectisme en matière de goûts musicaux a favorisé la mutation des pratiques de la musique savante. Comme nous l'avons vu dans le chapitre introductif et à l'instar de Bernard Lahire, le sociologue Richard A. Peterson tente d'expliquer ce phénomène à travers différents facteurs, notamment la concurrence des divertissements populaires, le changement des valeurs, le passage de l'unité esthétique à la diversité esthétique et également l'esthétisation de la culture

[34] *Ibid.*

populaire[35]. La montée et l'institutionnalisation de la culture populaire a donc représenté un élément important concernant l'abandon de la pratique de la musique classique.

D'une manière générale, la musique a toujours eu dans son histoire une fonction utilitaire : elle servait les rois et princes, animait les cours, était très largement pratiquée et avait une place fondamentale dans l'univers religieux. Aujourd'hui, la musique est plutôt synonyme de divertissement, produisant alors un bien-être, qui, à ce titre, possède une utilité individuelle. Cependant, outre le simple divertissement, nous ne chantons plus, nous ne pratiquons plus ou très peu en comparaison avec les siècles précédents où la plupart des familles bourgeoises et aristocratiques possédaient un piano à la maison ou envoyaient leurs enfants apprendre le solfège ainsi qu'un instrument. Il n'y a plus de public qui, dans sa majorité, comprenne comment l'expérience visuelle d'une partition musicale devient une expérience sonore et dans quelle mesure ce passage n'est pas simple mais peut s'infléchir selon les individus, en effet, selon Charles Rosen, « *apprendre la musique par les disques au lieu de la jouer a radicalement transformé notre perception de cet art*[36].»

D. Des nouveaux canaux de consommation et de communication ?

La société actuelle n'a jamais autant écouté et consommé de musique, « *imaginez que la radio est un facteur énorme d'écoute, beaucoup plus que le concert même souvent, pour le festival du Printemps des Arts, l'édition de 2015 a été écouté sur les ondes radios européennes par 12 millions d'auditeurs. Que ce soit au 19ème ou au 18ème siècle, nous n'avons jamais connu un tel essor. Au XXIème siècle, il n'y a plus seulement la pratique du concert sur le marché de la musique, mais également la radio, internet, la télévision, le streaming etc.*[37] »

---

[35] Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et Sociétés*, volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 145-164.
[36] Charles ROSEN « La musique classique a-t-elle un avenir ? », *Le Débat* 3/2002 (n° 120), p. 119-132, Consulté le 19 mars 2016, Disponible à l'adresse : https://www.cairn.info/revue-le-debat-2002-3-p-119.htm
[37] Propos recueillis auprès de Mr. Monnet lors d'un entretien.

i. La crise du disque de la musique savante

Le disque est-il mort ? La commercialisation de disques comme dans les années 80 et 90 a-t-elle encore sa place aujourd'hui ? L'idéal artistique, qui constituait depuis les années 50, à commercialiser de très beaux disques produits grâce à des grands noms de label afin de fixer au mieux les envies de l'artiste, cet acte est-il aujourd'hui encore légitime ?

Denis Vautrin, directeur de la Formation Supérieure aux Métiers du Son du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, a pu, à travers son statut de directeur, interroger nombre de ses élèves[38] sur leur pratique et rapport à l'enregistrement de la musique classique. Il souligne que tous lui ont répondu que, dans leur vie de jeune interprète, ils ont été amenés à écouter énormément de disques à l'adolescence et que cette pratique leur a véritablement aidé à se projeter, à comprendre, et à être en contact avec un répertoire et donc être face à de grands musiciens. Le disque représentait alors un support intéressant puisqu'il fixait un point de vue, et apportait parfois, selon les interprètes, des modes d'interprétation et des discours possibles. Pour eux, cela constituait un véritable outil qui les avait guidé au quotidien mais tous ont quand même avoué qu'une forme de distance s'est créée pour l'enregistrement depuis ces dernières années.

En effet, désormais, dans les pratiques, nous pouvons observer que les jeunes n'achètent plus de disques mais qu'ils préfèrent plutôt s'abonner sur des sites de streaming : ils sont donc encore en contact avec la musique mais qu'ils écoutent différemment via des dispositifs d'écoutes différents, qui privilégient les oreillettes ou le casque plutôt que les enceintes ou la chaine hifi. Par ailleurs, ce rituel qui consistait à allumer une chaine hifi dans un salon, mettre un disque dedans, se poser et ainsi avoir une attention particulière, est révolu. Le développement du streaming a engendré l'écoute instantanée et immédiate, via des appareils toujours plus sophistiqués et connectés, entrainant entre autre cette culture du « zapping ». En effet, le leader du streaming audio Spotify, a publié un certain nombre de chiffres pertinents en 2013. Paul Lamere, directeur de la plateforme de développement pour The Echo Nest, a étudié les données de Spotify et s'est rendu compte qu'une chanson possédait une chance sur deux d'être zappée en cours d'écoute : la probabilité d'un changement de titre est de

[38] Il convient de noter que ce sont principalement des jeunes instrumentistes d'une vingtaine d'années, ce qui sous entend une pratique et un statut particulier envers la musique classique.

24,14 % dès les 5 premières secondes de la chanson, cette chance passe à 28,97 % au bout de 10 secondes, puis à 35,05 % au bout de 30 secondes et atteint enfin 48,6 % avant que la musique ne s'achève[39]. Si ces chiffres sont vrais pour la musique populaire et la culture de masse, qu'en est-il pour la musique savante ? Malheureusement, aucune étude n'a pour le moment était publiée sur ce sujet mais par essence, la culture du « zapping » représente un mode de consommation en totale contradiction avec le mode d'écoute de la musique savante. En effet, dans un soucis d'appréciation et de compréhension, il convient souvent d'écouter plusieurs fois la même œuvre pour se rendre compte de la complexité de la pièce et ainsi remarquer les thèmes, les divertissements, les différents plans musicaux, la structure etc. Cela demande une véritable capacité d'écoute et de temps.

Ce phénomène révèle l'abondance et l'accessibilité du contenu qui pousse les auditeurs à être plus sélectifs sur leurs choix. L'ère numérique favorise également la culture du « zapping » avec une facilité de passer d'un contenu à un autre : « *l'expérience d'écoute était très différente de celle d'aujourd'hui. Si vous n'aimiez pas une chanson en cours de lecture, il fallait vous lever, vous déplacer jusqu'à la platine d'écoute et déplacer l'aiguille sur le morceau suivant. C'était beaucoup de travail pour éviter les trois minutes d'une chanson déplaisante*[40]. »

De ce fait, aujourd'hui, à qui s'adresse le disque ? Selon Jean-Marc Proust, journaliste, il reste une catégorie de personne adepte du disque se caractérisant par un profil sociologique particulier : souvent collectionneur, de sexe masculin et dépassant la cinquantaine. De plus, selon François Rouffeteau, ce statut de collectionneur fait que « *les acheteurs apprécient le support physique du disque avec lequel ils entretiennent le même lien qu'avec les livres. C'est un objet culturel qu'ils aiment avoir chez eux*[41]. » Au contraire de l'adolescent qui ajoute et supprime aussitôt des morceaux sur son iPod, ces collectionneurs enrichissent continuellement leur collection de disques. Cette catégorie de personne, souvent très mélomane, peut s'orienter seul parmi les choix proposés, en revanche, pour des personnes néophytes, la méconnaissance de ce milieu peut freiner l'achat du disque. En effet, le spectateur qui possède peu de connaissances n'est donc

[39] Paul Lamere, *The Skip,* Music Machinery, Publié le 02 mai 2014, Consulté le 31 mai 2016, Disponible à l'adresse : https://musicmachinery.com/2014/05/02/the-skip/
[40] *Ibid*.
[41] Jean-Marc Proust, « Le classique n'est pas soluble dans le MP3 », Slate, Publié le 19 décembre 2010, Consulté le 31 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.slate.fr/story/31593/classique-CD-ventes-mp3

pas sûr de ses choix musicaux, ainsi, l'achat d'un CD représente un investissement risqué. De plus, il n'y a plus de disquaires comme intermédiaire entre l'artiste et le public comme avant ; désormais, ce rôle est de plus en plus repris par les plateformes de streaming qui ont tendance à massifier les propositions. Afin d'affiner ce flux de proposition, le streaming a repris les traditionnels « 4P » du mix marketing classique[42] afin de créer des niches et mettre en place un système de recommandation musicale personnalisée. Selon Yvan Boudillet, directeur stratégie consommateurs de Warner Music France, les « 4P » du streaming sont : la Prescription, la Personnalisation (relation consommateur / fan), la Portabilité (technologie, mobilité) et le Partage. Via un algorithme complexe, ce système de conseil propose ainsi d'autres références musicales sur la base des titres écoutés par un individu[43].

A titre de comparaison, dans les années 1960, le pianiste Samson François venait une fois par an jouer son récital à l'Opéra de Marseille, et sortait un disque tous les deux ou trois ans et cela représenter un véritable évènement ; aujourd'hui le célèbre pianiste Lang Lang se retrouve tous les 48 heures, environ, sur les différents réseaux sociaux avec une nouvelle vidéo. De ce fait, il y a dorénavant une sorte de proximité quotidienne entre l'artiste et son public. Finalement, l'utilité de ce disque qui faisait le service pendant que l'artiste était loin auparavant, n'a plus de sens comparé à cette proximité. La question concernant l'utilité du disque est alors au centre des débats.

Le modèle économique de l'enregistrement était basé sur une relation où la maison de disque rémunérait l'artiste, l'agent prenant sa commission dans cette part, et où le producteur payait également la presse de l'artiste, lui permettant d'avoir la mainmise, à juste mesure, sur les choix artistiques. Cependant ce modèle économique traditionnel est révolu. En effet, pour les toutes dernières générations actuelles, le disque ne représente plus un objet du quotidien mais est plutôt synonyme du passé. Ils ne consomment plus que de la musique via les plateformes de streaming, que ce soit Youtube, Deezer, Spotify etc. ou bien ils téléchargent de façon régulière sur des sites

[42] Il se caractérise par l'ensemble des outils dont l'entreprise dispose pour atteindre ses objectifs auprès du marché-cible (Kotler & Dubois). On emploi souvent le nom des 4 P pour le décrire : Produit, Prix, Place et Promotion.

[43] ESP – Ecole Supérieure de Publicité, « Industrie de la musique : les apports de la révolution numérique », Marketing-Professionnel.fr, Publié le 04 juin 2015, Consulté le 02 juin 2016, Disponible à l'adresse : http://www.marketing-professionnel.fr/parole-expert/innovation-industrie-musique-revolution-numerique-digitale-201506.html

illégaux. Pour eux, ces plateformes représentent avant tout la gratuité et l'immédiateté du service. Ce phénomène est très largement généralisé. Dans ces nouvelles générations qui sont très actives aujourd'hui sur les différents réseaux, premièrement, ils n'achètent quasiment pas, mais, en revanche, ils écoutent beaucoup. Cela veut dire que le modèle économique lié à l'enregistrement musical dont nous avons précédemment parlé est terminé, et n'est plus compatible avec ce mode de consommation de la part des jeunes.

A titre d'exemple, Spotify reverse 0,005 euro pour un titre écouté[44]. C'est-à-dire qu'il faut qu'un titre soit écouté 1 million de fois pour rapporter 5 000 euros. Selon des chiffres de la Recording Industry Association of America, les revenus générés par l'industrie du streaming ont dépassé les 1,87 milliard de dollars en 2014 contre 1,85 milliard pour les ventes de CD[45].

Parmi les dizaines d'acteurs présents sur le marché du streaming, seuls quelques uns se détachent réellement du lot. Il y a notamment, Spotify qui représente le grand leader avec plus de 75 millions d'utilisateurs dont 20 millions d'abonnés payants ; puis Apple Music avec 15 millions d'utilisateurs dont 6,5 millions d'abonnés payants ; Deezer revendique 6,3 millions d'utilisateurs au total ; Napster comptabilise 3 millions et enfin Tidal, la toute jeune plateforme lancée par l'artiste et producteur Jay-Z a passé récemment le cap du million d'abonnés[46].

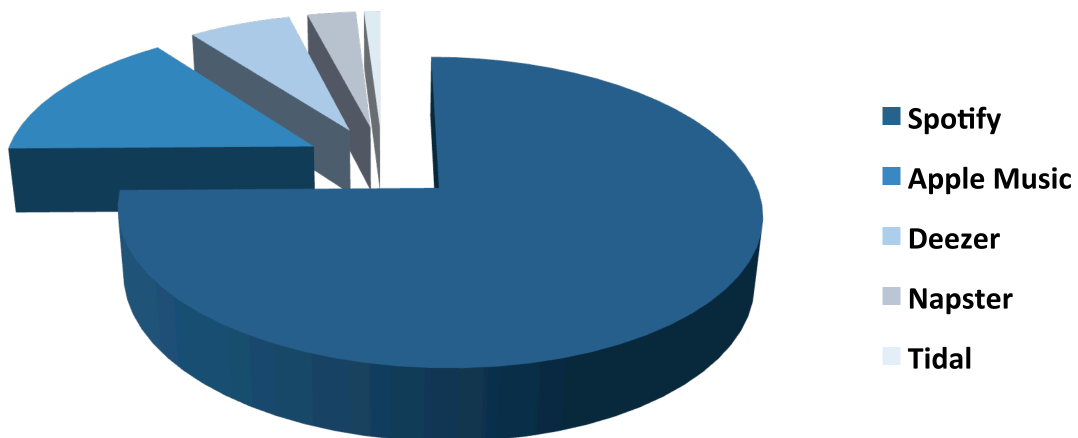
---

[44] « Spotify verse un demi-centime d'euro par chanson écoutée aux artistes », *LeMonde.fr*, Publié le 03 décembre 2013, Consulté le 31 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/technologies/article/2013/12/03/spotify-verse-un-demi-centime-d-euro-par-chanson-ecoutee-aux-artistes_3524817_651865.html

[45] Nicolas Richaud, « Musique : le streaming plus fort que le CD pour la première fois aux Etats-Unis », *Les Echos*, Publié le 20 mars 2015, Consulté le 31 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.lesechos.fr/20/03/2015/lesechos.fr/0204238458115_musique---le-streaming-plus-fort-que-le-cd-pour-la-premiere-fois-aux-etats-unis.htm

[46] L'OBS avec Rue89, « YouTube Music, Apple Music, Qobuz : comprendre la jungle du streaming », Publié le 25 novembre 2015, Consulté le 30 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://rue89.nouvelobs.com/2015/11/25/youtube-music-apple-music-qobuz-comprendre-jungle-streaming-262081

Répartition des utilisateurs des plateformes streaming



Mais ce graphique ne prend pas en compte les utilisateurs de YouTube – qui peuvent également être abonnés au site précédent. YouTube représente la part la plus importante du marché dans le streaming gratuit. En 2015, 40% de la musique en streaming est consommé sur YouTube, mais ne génère que 4% des revenus de l'industrie mondiale de la musique. Ce géant de l'industrie, depuis sa création, possède le plus large catalogue musical du monde en proposant également du contenu additionnel et live comme des concerts de musique, divers spectacle, etc. Très récemment, afin d'élargir ses offres et de conforter sa place sur le marché de l'industrie musical, YouTube a révélé le souhait d'investir 60 millions de dollars dans l'accompagnement d'artistes dans leur carrière[47].

Ainsi, face à l'industrie grandissante et écrasante du streaming, quelle place considérer pour l'économie du disque classique aujourd'hui ? Faut-il repenser le format ? Le marché de l'audiovisuel pourrait représenter une des pistes de modèle économique viable. En effet, il s'agirait de rassembler économiquement plusieurs énergies afin de produire un objet correspondant davantage aux attentes du marché aujourd'hui, c'est à dire multimédia avec son et image.

[47] Randa Ad, « La lutte sur le marché du streaming : YouTube riposte », MyBandNews, Publié le 19 avril 2016, Consulté le 31 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://mybandnews.com/2016/04/youtube-a-la-conquete-du-marche-musical/

Il conviendrait de réunir les forces de l'éditeur phonographique avec celle du producteur audiovisuel et sur une opération d'envergure en associant, pourquoi pas, avec un festival ou une salle de concert. Par exemple, nous pourrions filmer la générale, le concert puis un moment privilégié avec l'orchestre à la suite du concert, pour diriger artistiquement le projet et réaliser musicalement une proposition qui soit au format attendu. Ce type de projet converge alors plusieurs énergies économiques et différents modèles économiques en résultent : la production vidéo par les circuits des diffuseurs (par exemple les chaînes de télévision, les nouveaux médias sur internet etc.) ; des circuits de financement associés ; de plus, le producteur et éditeur phonographique a lui aussi accès à des aides de production avec des redistributions de moyens comme avec des centres comme l'ADAMI en France. Il ne s'agit que de simples exemples mais qui soulèvent une véritable problématique quant à la place du disque sur le marché de l'industrie musicale : le modèle de financement par le marketing habituel de la vente direct représente une impasse. Il convient alors de mettre en place un nouveau model économique, mais cette question n'a pour le moment pas été résolue.

Le Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, où j'ai eu la chance d'effectuer mon stage et dirigé par Marc Monnet depuis 2003, a mis en place une politique intensive en matière d'enregistrement. En effet, le festival a lancé la création d'une collection de disque avec ZigZag Territoire. Son directeur a essayé systématiquement à tous les concerts de solliciter les maisons de disque afin de récupérer des enregistrements à vendre des artistes qui se produisaient. Malheureusement, cette démarche n'a pas du tout était concluante, puisque les maisons de disque ne communiquaient aucuns supports, et même parfois, envoyaient des disques qui n'avaient rien à voir avec le concert prévu. De ce fait, depuis deux ans, le Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, produit lui-même ses disques. Peu de disques sont gravés, environ 1 000, et sont mis en vente directement sur le site internet du festival ainsi que sur les sites de diffusion numérique, notamment sur Qobuz, une plateforme fréquenter par les auditeurs, plutôt connaisseurs, qui recherchent une certaine excellence sonore, puisqu'elle propose actuellement la meilleure qualité du marché en terme d'enregistrement.

II. La nécessité de nouveaux supports

Les institutions restent encore aujourd'hui dépendantes de l'image qu'a dans la société la musique qu'elles diffusent. La musique classique est avant tout une « musique sérieuse », s'opposant de ce fait à la distraction proposée par les musiques actuelles. De plus, le terme « sérieux » est, chez les jeunes en particulier, synonyme d'ennui. La musique savante n'a pas su profiter de l'avènement des médias de masse et le changement du rapport à la culture, étudié plus en détail précédemment, n'a pas été bénéfique pour elle. Ainsi, la musique savante s'est difficilement intégrée à la culture de masse, ayant pour conséquence une faible visibilité au sein des médias de masse. En effet, elle est très peu présente sur les ondes radios, et reste cantonnée aux radios spécialisées que sont Radio Classique et France Musique, entre autres. Il en va de même pour la télévision, qui n'y consacre quasiment plus aucune émission, ou presque, aux heures de grande écoute.

La musique savante peine actuellement du manque d'exposition au sein des médias généralistes, l'écartant ainsi du grand public. Les médias spécialisés n'attirent souvent que les amateurs et les passionnés, or la naissance des médias de masse était présumée conforter la démocratisation de la culture, cependant elle a davantage favorisé le monopole d'une culture dite de masse.

Le système marchand aujourd'hui a tendance à favoriser les produits consommables rapidement, et donc, associé à ces phénomènes de machines, il est évident qu'il est plus facile de passer d'une musique à une autre en quelques secondes sur une tablette que d'écouter 1h20 successive d'une musique du XVIIIème durant un concert, qui suppose alors un effort d'écoute. La technologie affaiblit donc la qualité d'écoute et la concentration. Les enfants, les adolescents, et même de plus en plus d'adultes cultivent le « zapping », qui est une des fonctions de la technologie aujourd'hui. Ce phénomène est très présent dans la musique chez les jeunes : même dans leurs styles musiques habituelles il « zappent ». La technologie aujourd'hui change les phénomènes d'écoute, que ce soit par l'enregistrement très diffusé par les radios, les cédéroms, internet etc.

La capacité d'écoute et d'attention, qui sont actuellement en chute libre, est une problématique que nous lions de plus en plus aux dispositifs numériques – les tablettes avec leur usage trop intensif et souvent non contrôlé – qui fait que certaines formes

musicales, ne sont plus appréciées par les jeunes en raison de leurs formats. Le numérique représente la conjonction de deux phénomènes : la question de l'attention face à une profusion très grande de contenu culturel, et le fait que nous sommes tout de suite face à des dispositifs multi-médiatiques, où, en tout cas, faire passer uniquement du son ou uniquement de l'image nécessite de développer des stratégies discursives ou esthétiques élaborées.

III. Un art singulier

A. Un public élitiste ?

i. Historique

Le public, au sens singulier du terme, est issu de la notion de l'espace public datant de l'époque des lumières : il était composé de l'ensemble des personnes qui lisent, assistent à des concerts, se rendent au théâtre et échangent sur un mode critique. Le public représentait tout d'abord une valeur de critique, d'un jugement, autour de grandes controverses. Par exemple au XVIIIème siècle, où l'opéra bouffe opposait le public de Rameau et de Rousseau. Il peut également renvoyer à l'imaginaire d'un public qui serait répartie selon les différents genre de la musique : le public de la musique classique, le public de la musique jazz etc. En revanche cette appellation restreint chaque public à une musique de référence, or comme nous l'avons fait remarquer dans le chapitre introductif avec l'ouvrage de Bernard Lahire, un individu peut aussi bien apprécier la musique classique que le jazz.

Le premier théâtre public fut le San Cessiano construit à Venise en 1637 puis à Paris en 1669, confié à Jean-Baptiste Lully en 1672. Cela marque le début d'une série de construction à travers l'Europe. La musique savante prend alors un nouveau sens, celui de la représentation. Le terme représentation renvoie à plusieurs conceptions : en tant que spectacle, il s'agit de véhiculer une forme artistique par le biais de la scène ; de plus, dans un sens beaucoup plus général, elle reflète une certaine esthétique et symbolique grâce à différents codes d'ordres culturels, esthétiques et politiques communs. Le spectateur en tant que partie intégrante d'un public donné, renforce le sentiment d'appartenance qui le lie à la collectivité en assistant, lors d'un concert, à la représentation symbolique de cette appartenance, tel un miroir.

La seconde moitié du XIXème siècle marque l'avènement du public de la musique classique avec l'émergence des sociétés de concerts et des orchestres privés, privilégiant la mise en place de tarifs abordables afin de rendre l'accès plus accessible. Des salles se construisent partout à travers la France au XXème siècle : le Théâtre du Châtelet en 1862, le Théâtre des Champs-Elysées en 1913, la Salle Pleyel en 1927. De plus, différents orchestres vont installer marquant la vie musicale de manière

significative : Edouard Colonne s'installe avec son orchestre à Châtelet en 1873 fit une véritable révolution dans le petit monde parisien ; Charles Lamoureux, avec son orchestre en résidence à la Mairie de 4ème arrondissement de Paris, joua lui aussi un rôle clé dans la vie musicale parisienne à la fin du XIXe siècle. De même, le conservatoire de Paris propose des concerts réguliers à des prix bas.

à Aujourd'hui tout le territoire français se voit doté d'opéra, d'auditorium ou de salle permettant au public de se retrouver pour partager sa passion.

ii. Difficultés d'analyses

Comme toutes disciplines artistiques, la musique classique ne possède pas un public unique mais plusieurs. Même si restreindre la musique classique à un public spécifique paraît réducteur et doit être nuancé, il convient de noter qu'une certaine ligne directrice se dessine quant au profil des spectateurs de concert de musique classique. En effet, ce public renvoie à un ensemble de normes culturelles provenant du passé, d'après lesquelles cette musique est réservée à un public possédant un bagage scolaire élevé, mélomane et détenant un capital culturel et économique élevés.

Peu d'études quantitative et qualitative existent dans le domaine des publics de la musique classique. Il existe encore une certaine forme de réticence de la part des politiques culturelles à prendre en compte les données préexistantes et à engager de véritables recherches sur ce domaine. Il est vrai que le Ministère de la Culture et la Communication publie tous les sept ans environ un rapport concernant « Les pratiques culturelles des français », mais il ne fait que survoler et donner des statistiques sur la participation à la vie culturelle. Pour observer plus en détail ce public et en allant plus loin que les simples taux de fréquentations des infrastructures, il paraît nécessaire de tenir compte des différentes relations entre les individus et la musique classique, que ce soit à l'échelle de l'écoute, de la pratique de l'engagement personnel etc.

Afin de palier à ce manque de matériaux empiriques et d'étudier plus en détail le public de la musique classique, Stéphane Dorin, sociologue, a travaillé pendant 9 ans sur la question des publics de la musique classique. Il a mis en place un travail auprès de nombreux orchestres et festivals de musique classique en France : 5000 questionnaires collectés, des dizaines de personnes de tout âge et horizons interrogés

sur deux ans. Il a souhaité obtenir une photographie précise, à la fois de la situation actuelle et de ses évolutions à l'ère numérique, c'est-à-dire à l'ère d'une transformation profonde de la culture et du rapport à la culture par l'intermédiaire des nouveaux dispositifs de consommation numérique (ordinateur, smartphone, tablette etc.) qui changent la façon dont nous écoutons de la musique. Son constat est donc assez solidement documenté et indique un vieillissement général des publics de la musique classique. Il s'agit d'un phénomène anticipé depuis un certain nombre d'année, en France mais aussi dans d'autre pays, Etats-Unis, Pays Bas, Allemagne, Royaume Unis, Autriche, etc. Un phénomène qui concerne donc tout le monde – avec quelques nuances – mais qui se résume à un fait relativement simple : le public de la musique classique vieillit plus vite que la population française dans son ensemble. Nous savons que la population vieillit avec le fameux effet du babyboom : l'âge moyen a tendance a croître mais l'âge moyen des publics de la musique classique a augmenté beaucoup plus vite. En revanche, il a augmenté à un rythme un peu plus accéléré au cours de la dernière décennie.

Le deuxième constat qui peut être fait est un retraississement de la base sociale, en terme plus simple il s'agit d'une forme d' « élitisation » : le fait est que cette musique n'est plus – ou moins qu'avant – ouverte. Elle est aujourd'hui perçue comme étant réservée à une élite sociale et intellectuelle. A titre indicatif, nous dénombre actuellement dans son public 15% étant en possession d'un doctorat[48], dans la musique dite contemporaine ce taux dépasse les 20%, c'est donc un phénomène qui est assez massif.

Parler en termes de moyenne et d'âge médian nous donnes parfois une image fausse de la représentation réelle. Par exemple, si nous constatons que l'âge médian se situe à 61 ans pour un concert de musique classique, cela veut dire que la moitié du public de la musique classique est âgé de plus de 61 ans mais que l'autre moitié est âgée de moins de 61 ans. Il paraît donc pertinent de s'intéresser à ces jeunes présents dans le public de la musique classique. Il s'agit, pour la plupart, d'un public de jeune ayant eu accès de manière précoce à la musique classique par leur famille ou par l'école. L'éducation familiale, comme le fait d'écouter de la musique classique à la maison, incite fortement à aller en écouter par soi-même lors d'un concert de musique classique. En outre, celles et ceux qui n'ont pas accès à la fréquentation précoce de la musique classique, n'y ont donc pas accès jeune mais n'y auront pas accès plus tard, en

[48] Dans la population globale française, ce nombre est moins d'1%.

vieillissant. L’éducation nationale possède donc un rôle clé dans ce processus, ce que nous verrons dans la seconde partie.

Afin d’influencer le public sur ses pratiques culturelles, l’acteur a vu son rôle se démultiplier depuis les années 80, n’est autre que les médias. SI vous allumez la radio ou la télévision, dans l’espace général de l’offre proposée aux auditeurs ou spectateurs, la culture savante de manière générale et la musique classique en particulier est beaucoup moins présente qu’il y a quelques décennies, voire carrément absente. Elle se voit même utilisée parfois comme repoussoir : en Grande-Bretagne, un centre commercial a été confronté à ce problème crucial qui constitue en un rassemblement de jeunes le mercredi après-midi devant les devantures des boutiques, qui discutent, boivent, font du bruit et peuvent gêner la consommation, pour y remédier ils ont eu l’idée de diffuser de la musique classique dans les hauts parleurs pour les faire fuir, et le résultat a été plus que concluant[49]. Ce qui se révèle assez drôle sur le plan de l’absurde mais également très préoccupant sur le statut d’une musique qui est un statut social indépendant de son contenu.

Aux vues des chiffres alarmants concernant les publics de la musique classique, le gouvernement français n’est pas en reste. Il existe une spécificité française qui tient à la politique culturelle, la culture représente un élément très important dans la définition de notre identité nationale. Il s’agit d’un sujet politique sensible. L’avantage dont bénéficient les pays comme les Etats-Unis, est qu’ils ont tendance à analyser ces études de publics de manière très pragmatique et presque cru, en terme marketing : comment remplir les salles ; comment attirer le public etc. Ce sont alors des préoccupations quasi immédiates. A l’inverse, en France, la question des publics reste sensible et souvent déniée du fait de la dimension politique et du financement public.

Or, nous pourrions penser que le public possède un renouvellement naturel qui garantirait à la musique savante et aux pouvoirs publics la pérennité de cet art. Les économistes ont une hypothèse, celle du cycle de vie, qui montre que nous ne consommons pas les mêmes produits lorsque l’on a 20 ans, 40 ans ou 60 ans. Les modes de consommation et la répartition des différents postes budgétaires de consommation évoluent. Ainsi, concernant la musique classique, il a très souvent été dit que c’était un bien qui s’acquérrit en vieillissant. Il convient alors d’avoir une certaine maturité, une expérience culturelle mais aussi une expérience de la vie pour pouvoir par exemple apprécier la *Messe en si mineur* de Bach. Ce constat a longtemps donné

[49] Ce phénomène est également présent en France dans certains parkings publics.

comme réponse que les bassins naturels de la musique classique sont âgés depuis toujours et se renouvelleront automatiquement.

Ce que les sociologues constatent, et ce, également dans d'autres registre de la consommation, comme par exemple l'habillement, c'est que les écarts et différences entre les plus jeunes et les plus âgés se réduisent. En outre, nous conservons en vieillissant les habitudes culturelles et de consommation que nous nous sommes forgés entre 15 et 30 ans. Cela se vérifie pour la musique classique mais également pour d'autres genres musicaux. Par exemple pour la musique jazz : ses publics ont vieilli beaucoup plus vite que les publics de la musique classique. En effet, il s'agit de la première musique jeune du XXème siècle, et les amateurs de jazz ont vieilli avec leur musique, et les différentes vagues successives d'innovation musicales sont venu s'emparer des nouvelles générations : une génération rock, de hip-hop, de la techno, des musiques électroniques etc.

iii. Caractéristiques

Avant d'aborder les caractéristiques du public de la musique savante, il est à noter que ce paradigme regroupe différents genres, qui sont associés à des publics spécifiques. Par exemple, la musique religieuse, le monde symphonique ou la musique de chambre sont des univers bien différents et plus ou moins accessibles. Cette multiplication des genres peut poser un souci d'analyse, puisque, à titre d'exemple, un spectateur de musique religieuse ne va pas forcément avoir la même pratique qu'un spectateur de musique lyrique.

Différents organismes ont tenté de poser des chiffres afin d'éclairer les pratiques et les comportements des consommateurs des concerts de musique classique, qu'ils soient instrumentaux ou lyriques. L'Association Française des Orchestre a notamment publié une enquête nationale concernant la saison 2013-2014 sur « Les publics de l'orchestre », sous la direction de Xavier Zunigo et Loup Wolff. En collaboration avec treize orchestres à travers la France, il s'agit d'une des premières enquêtes spécifiques à ce champ d'action. Comme énoncé dans le rapport : « *la musique classique peine à faire savoir qu'elle ne se donne plus à entendre comme au siècle dernier et que son public a profondément évolué : inscrite dans son époque, impactée par les*

bouleversements de nos sociétés dont elle reflète aussi les mutations, la musique – et les institutions qui la diffusent – cherche sa voie entre patrimoine et création, entre démocratisation culturelle et affirmation de ses valeurs intrinsèques[50].» Il convient ainsi, au delà de données chiffrées, d'approfondir cette notion de public de la musique classique en tentant d'expliquer ses caractéristiques, ses motivations à assister au concert mais également comprendre les spécificités du mélomane et de la naissance de cette passion. Il est à noter que cette étude se concentre sur des personnes majeurs se rendant, au moins une fois, à une représentation de musique savante, excluant ainsi les personnes ne fréquentant jamais ces institutions. L'enquête s'est basée sur 234 concerts payants de la saison 2013/14, 11 400 questionnaires et 125 entretiens individuels. La synthèse de l'enquête révèle une certaine diversité au sein du public de l'orchestre. Comme le démontre le tableau suivant, elle soulève une grande diversité des modes de socialisation à la musique et démontre, sans surprise, la grande importance de la socialisation durant l'enfance qui concerne 55% du public[51]. Elle relève le plus souvent de l'environnement familial qui est propice à la découverte de cet art ainsi qu'à la pratique musicale débutée précocement. En revanche, près de la moitié du public – 45% – s'est joint au public de l'orchestre durant l'âge adulte. De plus, ce tableau met l'accent sur la réussite des actions éducatives et culturelles, puisqu'environ 12% du public, identifié comme « socialisation secondaire inversée », se rend aux concerts par le biais de leurs enfants : « *Les entretiens qualitatifs révèlent une catégorie de publics désireuse de donner à leurs enfants (ou petits enfants) un accès à des formes culturelles qu'elle a elle-même peu fréquentée[52].* »

[50] Association Français des Orchestres, *Les publics de l'orchestre*, Enquête Nationale – 2013/14, Synthèse de l'enquête
[51] Nous verrons ainsi plus en détail dans la seconde partie la nécessité de l'éducation comme médiateur pour la musique savante.
[52] Association Français des Orchestres, *Les publics de l'orchestre*, Enquête Nationale – 2013/14, Synthèse de l'enquête

[53]

DANS L'ENFANCE :	**À L'ÂGE ADULTE :**
Socialisation primaire - enfance (31,1 % des publics) - Initiation très précoce (enfance) - Par leurs parents - Avec la pratique d'un instrument de musique	**Socialisation secondaire (33,5 % des publics)** - Initiation en début de vie d'adulte - Grâce à l'influence de proches ou d'amis, voire en autodidactes - Pratique instrumentale rare
Socialisation primaire – école (23,5 % des publics) - Initiation précoce (enfance et surtout adolescence) - Par l'école ou dans des cours de musique - Pratique peu fréquente d'un instrument	**Socialisation secondaire inversée (11,9 % des publics)** - Découverte de la musique par l'influence de ses propres enfants (d'où « inversée ») - Initiation tardive dans la vie d'adulte - Pratique instrumentale très rare

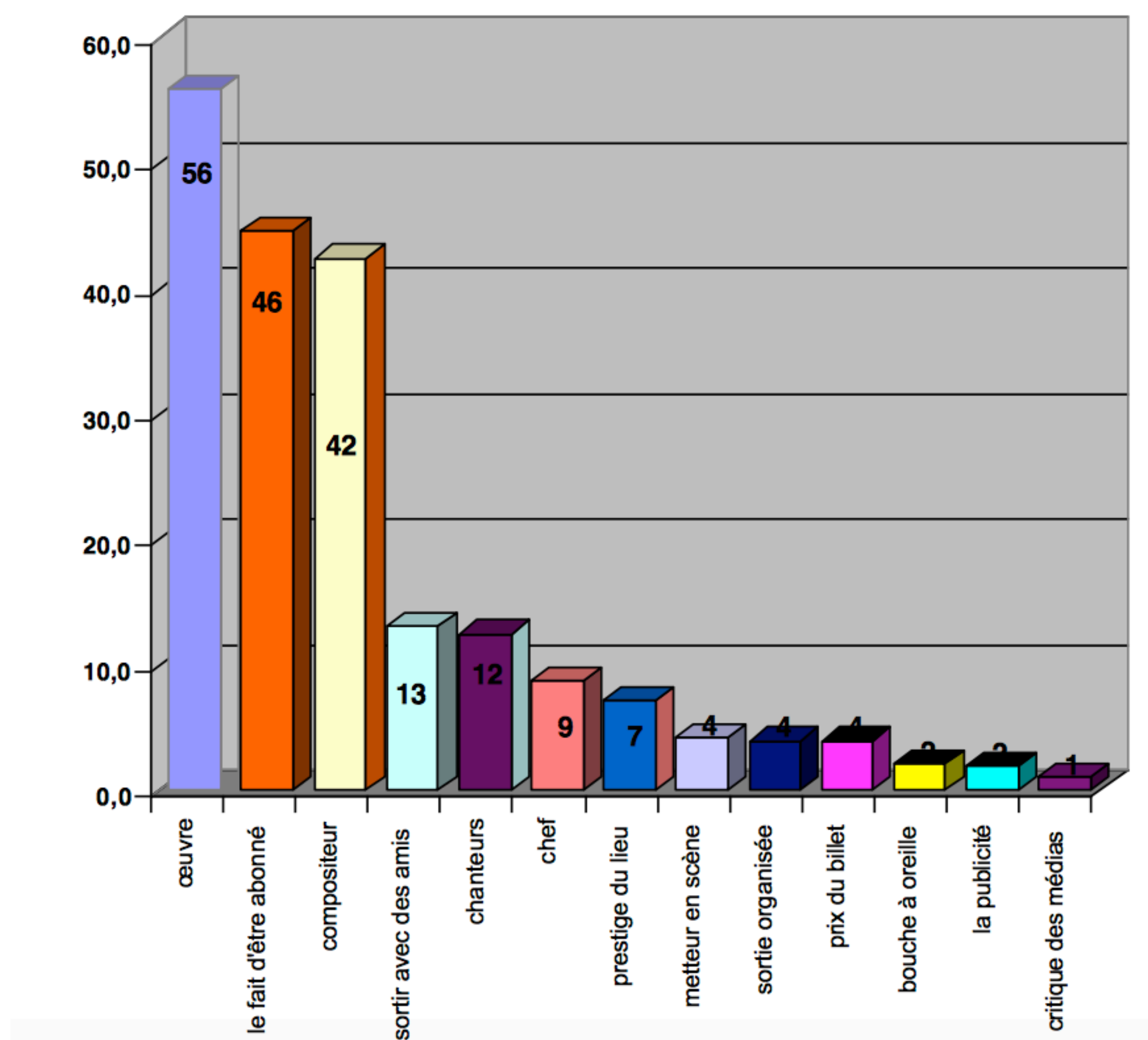
L'enquête montre également que les motivations de venue au concert sont elles aussi très hétérogènes. En effet, différents profils de spectateur se dessinent à travers cette enquête. Même si le public mélomane représente 34% des spectateurs, il faut souligner que 29,3% des spectateurs privilégient le plaisir du moment partagé avec leurs proches. De plus, reflétant une évolution des rapports des spectateurs à la culture, le public, en plus d'attacher une attention à la musique, est sensible à l'environnement et le contexte dans lesquels la musique est interprétée. En effet, pour 37,3% du public, la salle représente un critère d'appréciation supérieur, devant les œuvres et les interprètes. Une meilleure compréhension du public se révèle être un atout décisif pour les institutions culturelles. Afin d'être au plus près des espérances des spectateurs du territoire et il convient alors d'orchestrer les offres et services proposés en fonction des attentes du public. Pour beaucoup de gens le critère ne serait-il pas finalement, « passer un bon moment ou passer une bonne soirée », et si tel serait le cas alors il faudrait s'interroger sur ce qu'il convient d'assurer à cette consommation en matière de produits ou services joints.

De son côté, la Réunion des Opéras de France (RoF), qui réunit 25 structures à travers la France, a publié une enquête analysée par Gérard Doublet en 2001. Portant sur 4500 questionnaires distribués aux publics des opéras de Nancy, Montpellier, Caen et Bordeaux, les chiffres en résultant ont apporté quelques éclairages sur le public de la musique lyrique. Tout d'abord, il est important de remarquer que 62% des spectateurs, et surtout les 25-34 ans, ne considèrent plus l'Opéra comme une pratique réservée à

[53] *Ibid.*

l'élite sociale ou intellectuelle. Même si cela prouve que l'opéra en France parvient petit à petit à dépasser les préjugés sur l'élitisme de cet art, il reste encore 21% des spectateurs qui estiment que l'opéra n'est pas accessible à tous. L'étude soulève aussi la question de la féminisation du public. En effet, les femmes représentent 59% du public de l'opéra. Cette réalité peut trouver sa source dans la part importante des femmes exerçant des professions intellectuelles intermédiaires et d'enseignantes. Un troisième déterminant concernant le spectateur d'opéra a été analysé à travers cette étude : celui de la motivation du spectateur à se rendre au concert.

[54]



[54] Gérard Doublet, « Opéra : Nouveau public, nouvelles pratiques », *L'enquête sur les publics des Opéras de la Réunion des Théâtres Lyriques de France*, Juin 2001

Ces chiffres soulignent l'importance du choix de l'œuvre qui est la motivation principale du spectateur à se rendre au concert. Cependant, l'abonnement, qui se place juste derrière, représente la solution la plus adéquate pour être sûr d'assister à un spectacle à l'opéra. Il s'agit de la pratique la plus fréquente chez les spectateurs de 45 ans et plus. Au contraire, les néophytes, souvent représentés par les plus jeunes spectateurs, se risque peu rarement à l'expérience de l'abonnement. En effet, leur manque de connaissance en matière d'art lyrique résonne comme un frein et l'abonnement représenterait alors un investissement risqué pour eux. Ainsi « *le risque global d'une telle situation de pénurie de places et d'incertitude de goût est le découragement des spectateurs néophytes qui sont poussés à se reporter vers d'autres spectacles plus faciles à choisir, moins risqués du point de vue du consommateur qui cherche à optimiser sa recherche d'émotion*[55] ». Comme décrit par Lahire, et expliqué dans le chapitre introductif, la monté de l'éclectisme dessine de nouvelles pratiques et préférences culturelles pour des spectacles variés : « *Le Nouveau spectateur d'Opéra est par nature moins expert et plus volatile d'une certaine façon que l'archétype de l'Ancien spectateur, abonné, fidèle et expert en lyrique*[56]. »

iv. La notion de « non-public »

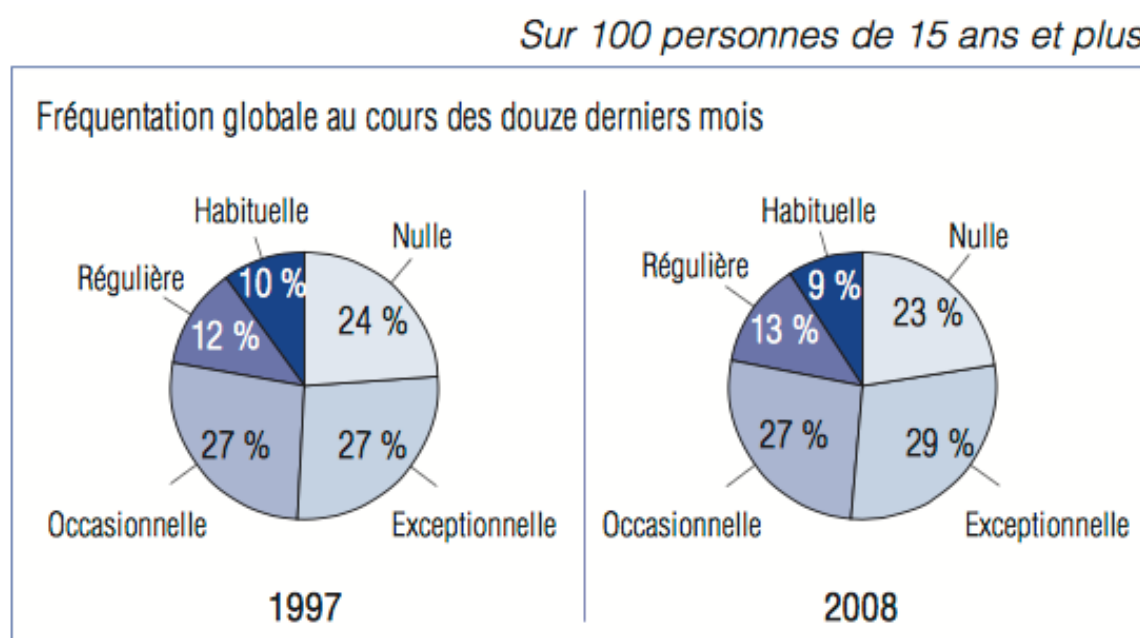
Comme décrypté au-dessus, les différentes études disponibles concernant l'analyse du public de la musique savante soulignent une certaine ligne directrice sur les caractéristiques des spectateurs. Or, ces études, qui restent indispensables pour évaluer les politiques de démocratisation des institutions, omettent une partie du public. En effet, elles n'incluent pas le « non-public ». Cette partie de la population représente souvent le véritable enjeu pour les institutions culturelles, puisqu'elle représente de nouveaux spectateurs potentiels qu'il convient d'attirer.

Ce terme a vu le jour dans certains débats de politique culturelle vers la fin des années 60. Mais il a trouvé sa définition en 1972 avec Francis Jeanson qui distingue trois types de public : « *la clientèle, le public potentiel – public placé dans les conditions objectives d'accès à la culture –, et le non-public (public qui n'est pas placé dans ces conditions d'accès, regroupant les « mystifiés » occupés à d'autres consommations, et*

---

[55] *Ibid.*
[56] *Ibid.*

des groupes refusant l'intégration à la société, notamment les jeunes[57] ». Or ce non-public, même s'il ne fréquente pas les établissements culturels, n'est pas forcément dépourvu et exclu de la culture. Au regard des résultats de l'enquête sur les *Pratiques culturelles des Français*[58] concernant la fréquentation des équipements culturels, l'évolution est quasi-nulle entre 1997 et 2008. Au cours de l'année 2008, un quart des français n'ont fréquenté aucun équipement culturel, que ce soit le cinéma, la bibliothèque, une salle d'exposition ou un opéra.



Source : *Pratiques culturelles 2008*, DEPS, ministère de la Culture et de la Communication, 2009

Aux vues de ces résultats, il convient pour les institutions culturelles de s'interroger sur les pratiques de ce « non-public », et ainsi de mettre en place des stratégies pour les confronter aux structures culturelles, ce que nous étudierons plus en détail dans la seconde partie de ce mémoire. Il reste difficile de déterminer le comportement d'un non-spectateur actif. Il est, la plupart du temps, caractérisé par une absence de tradition familiale lyrique et musicale et n'a pas su ou pu bénéficier de formules tarifaires jeunes. Pour Gérard Doublet, le renouvellement du public de la musique classique doit

[57] Olivier DONNAT et Sylvie OCTOBRE, Les publics des équipements culturels, « Méthodes et résultats d'enquêtes », Travaux du séminaire Pratiques culturelles et publics de la culture, 1999-2000

[57] Olivier DONNAT, Les pratiques culturelles des Français, enquête 2008, Paris, Ministère de la culture – DEP, La Documentation française, 2009.

également s'effectuer avec cette catégorie de « non-public ». Âgé de 35 à 45 ans, il constitue, d'après son enquête, seulement 5% du public. Cet âge correspond aussi à celui où les couples ont des enfants avec ce que tout cela implique en matière de budgets monétaires et temporels et pour les élites économiques et sociales la plage où l'ont dévoue tout à la carrière. Différentes questions se posent alors : « *est-il informé des possibilités que lui offre une maison d'Opéra de découvrir des œuvres faciles d'accès, à un tarif raisonnable, en compagnie de sa femme et de ses enfants ? Est-il en contact avec un comité d'entreprise ou une antenne en entreprise de l'Opéra de sa région qui va faciliter sa démarche vers un type de spectacle qu'il ne connait pas ? Où trouve-t-il l'information nécessaire pour se faire une opinion et se décider d'y inviter son(sa) conjoint(e). Il ne reçoit pas la brochure de l'Opéra ; il ne lit pas de revue culturelle, peu ou pas du tout la presse régionale. Il fréquente rarement le centre ville, il travaille et vit plutôt en périphérie de la ville, où il organise ses loisirs et ses sorties pour ne pas affronter les embouteillages. A t-il vraiment une occasion de rencontrer un message de l'Opéra qui susciterait sa curiosité ?*[59] ». Malheureusement les différentes études utilisées ici sont parfois anciennes et ne sont plus adaptées aux nouveaux modes de consommations généralisées depuis une dizaine d'années, en particulier avec le phénomène que représente internet. En revanche, une étude doit paraître très bientôt sur « La musique classique et ses publics à l'ère numérique » dirigé par le sociologue Stéphane Dorin, suite à un colloque international organisé à Paris en février 2015, seul un résumé est disponible pour le moment : « *Au vu du développement de l'usage des technologies numériques de communication dans les pratiques culturelles, sont également mises en lumière les conditions dans lesquelles des liens nouveaux peuvent s'établir entre la musique savante et les outils numériques, compris ici à la fois comme des instruments de communication et de diffusion. Le colloque sera aussi l'occasion de présenter et de discuter des initiatives issues du secteur numérique en direction de la musique classique, que ce soit sur le plan de la production ou de la diffusion*[60]. » Elle permettra d'affiner les résultats précédents et d'ouvrir la voie à de nouvelles stratégies pour les institutions. Il serait également intéressant d'analyser si l'écoute de concerts publics disponibles sur Quobuz ou YouTube ne s'est pas substituée à celle des concerts du fait d'un moindre prix monétaire et temporel, or aucune étude de ce type n'est actuellement disponible.

[59] Gérard Doublet, « Opéra : Nouveau public, nouvelles pratiques », *L'enquête sur les publics des Opéras de la Réunion des Théâtres Lyriques de France*, Juin 2001

[60] Stéphane Dorin, Colloque Musique Classique, Consulté le 02 juin 2016, Disponible à l'adresse : http://www.stephanedorin.fr/colloque-musique-classique.html

De ce fait, nous verrons dans la partie suivante l'importance de la mise en place d'actions spécifiques encadrées par les institutions culturelles mais aussi par l'Education National afin de toucher et d'amener ce « non-public » à franchir les portes des opéras, festivals et toutes autres structures diffusant de la musique savante.

Partie 2 : La sensibilisation des publics par l'action culturelle

Introduction : Le phénomène de « culture jeune »

Ecouter de la musique est l'un des premiers loisirs des jeunes. Elle est pour eux une source de plaisir, de divertissement, mais aussi un moyen de socialisation. Elle les accompagne tout au long de la journée, que ce soit à la maison, en déplacement etc. Depuis ces quinze dernières années, ce phénomène s'est accentué avec l'apparition des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication, et notamment avec internet. L'essor du streaming, le développement des multiples plateformes de téléchargement, la diversification des supports d'écoutes etc. ont bouleversé les conditions d'écoute. Ces évolutions sont indissociables des changements d'ordres sociaux qui ont touché nos sociétés modernes d'après-guerre comme l'industrialisation, la mécanisation, la consommation de masse etc. ; mais également le phénomène de l'individualisation des individus par rapport à leurs pratiques, notamment culturelles. La manière de consommer a profondément changé : avant le 20ème siècle, l'art lyrique et la musique symphonique possédaient les plus importantes parts du marché de l'édition musicale. Aujourd'hui, le choix est infini et la diversification des genres est sans cesse en évolution. De ce fait, la consommation musicale ne possède plus de barrière temporelle et géographique.

« *La jeunesse est désormais un bloc monolithique, une quasi-espèce. On ne peut plus avoir vingt ans sans apparaître comme le porte-parole de sa génération.*[61] » Avec la montée en puissance de ce que l'on nomme aujourd'hui la culture jeune, la « génération » est devenue un facteur démonstratif et explicatif plus éloquent que l'origine sociale ou la catégorie socio-professionnelle. Ce critère de génération englobe un certain mode de socialisation, et une culture qui lui est propre. Ici, il s'agit d'une culture adolescente qui détermine les pratiques et goûts culturels et de ce fait, conditionne son rapport à la culture dite savante. Le concept de « tribu » est très

[61] Alain Finkielkraut, La défaite de la pensée, Editions Gallimard, 1987.

caractéristique du mode de consommation du jeune adolescent. Ils s'associent sous forme de groupes et se rallient à une activité ou à un comportement similaire : « On porte des Nike », « On écoute les Beatles », etc. Cette massification de la culture et son éclatement en tribus illustrent l'individualisation montante de notre société moderne, développée dans le chapitre introductif précédent.

L'adolescence, dans les pays développés, constitue la période de transition entre l'enfance et la vie adulte, et s'étale généralement de 12 à 17 ans. Cette tranche d'âge correspond à la scolarité du collège ainsi que du lycée. Elle s'accompagne de nombreux changements, aussi bien physiques que psychologiques. L'adolescent recherche son identité propre, la remise en question de ses choix est caractéristique de cette période de la vie. Cette crise identitaire va lui permettre de se détacher des identifications antérieures, et notamment de ses parents. Toutefois, l'appartenance à un groupe est un facteur qui n'échappe pas à la période de l'adolescence, et, dans cette perspective, l'école représente un vecteur d'intégration sociale important. Cependant, pour s'intégrer, la présence d'intérêts communs est quasi-primordiale. La musique, l'habillement, la façon de s'exprimer etc. en font partie et possèdent des phénomènes de mode. Au collège, une classe d'adolescent possède un mode de structuration bien précis ainsi qu'un certain respect de conformité, organisant alors sa sociabilité. Ces facteurs permettent une meilleure compréhension de la relation entre la culture savante et les élèves. Il n'est pas rare de percevoir le mépris de certains élèves dits « perturbateurs » envers d'autres qui affirmeraient leurs goûts et intérêts pour la culture savante. A travers cette ratification, ils y trouvent couramment une marque d'obéissance et de soumission à l'ordre scolaire. De ce fait, par peur d'une stigmatisation et d'une exclusion du « groupe » de pair, ces élèves préfèrent nuancer leurs préférences culturelles, ou même parfois les nier totalement.

La conformité est donc un principe très important au sein de cette culture jeune ; elle régit l'identité générationnelle ainsi que les relations sociales entre les adolescents. La distinction est alors synonyme de pratiques, ici artistiques, éloignées par rapport à la consommation habituelle. A l'inverse, la conformité s'accorde davantage avec des pratiques plus simples et communes. En revanche, ces propos sont à nuancer : en effet, tous les jeunes ne suivent pas forcément un processus de distinction ni même de conformité. Mais il est vrai, par exemple, qu'à l'âge de douze ou treize ans, les adolescents originaires d'environnements populaires n'utilisent pas forcément les pratiques culturelles comme moyen de distinction. Nous pouvons alors constater que les

jeunes, d'une manière générale, sont attirés par la culture de masse mais qu'à l'inverse, la culture savante souffre à leurs yeux d'un manque de légitimité. Les jeunes reproduisent aujourd'hui certains schèmes d'appréciation, acclimatés fortement par la culture de masse – séries, téléréalité, fictions etc. De ce fait, ils préfèrent davantage les spectacles comiques, fantastiques plutôt que les tragédies, qui reflètent une certaine forme d'ennui pour eux. Ils déchiffrent alors de façon plus concrète les objets de la culture savante qui se rapprochent de près ou de loin de la culture de masse qu'ils connaissent.

Que ce soit à travers la télévision, internet ou même les jeux vidéos, les jeunes sont constamment en contact avec les médias. Ils conditionnent et influencent leurs différentes pratiques culturelles et représentent ainsi le moyen de propagande le plus influent. Nommés les *digital natives* dans les pays anglo-saxons, les jeunes d'aujourd'hui sont nés dans une société ultra-connectée, où l'accès à l'information, au savoir et à la culture sont numériques et très rapides. Ces jeunes générations ont profité d'une généralisation d'accès à la culture grâce à l'école mais également grâce aux différents équipements multimédias et numériques. Ces technologies ont apporté des modifications quant à la place symbolique des pratiques culturelles « *et font ainsi évoluer le périmètre du champ culturel, dans le sens d'une plus grande porosité*[62] ».

Comment inclure la culture savante au même rang que la culture de masse dans le goût des jeunes générations ? Quel est le rôle de l'école dans cette mission de sensibilisation ? La légitimité de l'institution scolaire se voit de plus en plus remise en cause par les jeunes depuis ces trente dernières années. Selon François Dubet, l'institution scolaire est aujourd'hui touchée par trois difficultés majeures. La première est due à l'essor des nouveaux mécanismes de transmission représentés sur internet par Wikipédia, blogs, Google etc. Deuxièmement, face à ces nouveaux moyens, les enseignants ont perdu l'exclusivité du savoir et souffrent d'un manque de légitimité à cause de leurs méthodes qui ne sont parfois plus en phase avec les compétences des adolescents. Enfin, les programmes scolaires n'ont pas su tirer à leurs avantages les nombreuses propositions offertes par les NTIC[63]. De ce fait, les jeunes ne voient donc plus en l'école un moyen d'approfondir leur culture, mais plutôt une contrainte d'ingurgiter de la culture savante, envers laquelle ils n'ont aucunes affinités.

---

[62] Sylvie Octobre, Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ?, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009
[63] François DUBET, Le Déclin de l'institution, Paris, Le Seuil, 2002

D'une manière générale, la consommation des jeunes s'articule autour de trois axes : tout d'abord, l'apparition d'appareils liés aux inventions technologiques nouvelles ; puis, la manière dont les offres culturelles s'adaptent à ces nouveaux appareils et proposent des choses qui n'existaient pas dans ce genre de formats ; et enfin, il y a les usages que font de ces appareils et de ces offres, les jeunes – qui sont par ailleurs jeunes à des moments où le fait d'être dans cette période de la vie ne signifie pas tout à fait la même chose dans la société française. Ainsi, combiner ensemble, ces phénomènes restent complexes.

De plus, le modèle étudiant qui avait favorisé la structuration de la jeunesse n'est désormais plus un modèle qui l'homogénéise. Différents facteurs sont en cause dans l'éclatement de ce modèle : la multiplication des filières dites techniques ; des différenciations entre les jeunes qui travaillent et ceux qui font des études qui s'accroissent ; des différences entres les catégories sociales qui continuent à cliver très durablement le rapport des jeunes à la culture ainsi que des clivages liés au genre qui vont croissants.

A travers la partie suivante, nous allons tenter de démontrer que l'école possède un rôle essentiel en tant qu'institution principale pour la démocratisation de la musique savante. Nous allons également tenter de définir les nouvelles stratégies proposées par l'enseignement afin de sensibiliser au mieux les jeunes à la musique savante. Enfin, nous mettrons en évidence les bienfaits de la musique savante dans l'éducation des adolescents.

I. L'éducation des publics : vecteur de démocratisation ?

Selon Monique Devaux, directrice artistique des concerts au Musée du Louvre, « *il faudrait aujourd'hui éduquer musicalement un public de 7 à 45 ans pour retrouver, dans dix ans, l'âge médian d'il y a vingt ans. La tâche est immense*.» Cette affirmation résume à elle seule le véritable problème du vieillissement du public de la musique classique. En effet, la moyenne d'âge du public ne cesse de s'accroître au sein des opéras et autres festivals de musique classique : l'enquête sur « Les publics de la musique classique à l'ère numérique », menée pendant près de 9 ans, sous la direction du sociologue Stéphane Dorin, montre que la moitié du public des concerts classiques, en France, dépasserait les 61 ans. Ce chiffre alarmant dévoile l'échec des politiques liées à la démocratisation – en supposant qu'elles aient été réellement appropriées et impulsées d'une véritable volonté politique – de cet art, et questionne sur l'avenir de la musique dite classique. Nous serions tentés de penser que le public se renouvelle de lui-même, que les jeunes d'aujourd'hui écouteront demain de la musique classique. Cependant, cette affirmation est de plus en plus remise en cause : en effet, les individus ont tendance à reproduire les mêmes pratiques artistiques de leur enfance à l'âge adulte, or les adultes aujourd'hui n'ont, pour la plupart, pas baignés dans la musique classique étant plus jeune. Ainsi, face à cette question incontournable du renouvellement des publics, les jeunes incarnent l'espoir face à ce principal enjeu de la musique savante. De plus, les apprentissages scolaires acquis durant la jeunesse conditionnent très souvent les pratiques à l'âge adulte. Il apparaît alors primordial d'inclure, le plus tôt possible, le système scolaire dans une optique d'inculquer l'Art, de façon à réduire les inégalités produites par le capital culturel familial de départ. Mais d'une manière générale, et ce même chez les élites économiques, la consommation culturelle dans son ensemble s'apparente également à une notion de simple divertissement. Il convient alors pour les institutions scolaires de sensibiliser le jeune public à l'art tout en cultivant chez l'enfant une certaine notion de plaisir.

A. L'éducation musicale au sein des établissements scolaires

L'éducation musicale apparaît alors comme le moyen incontournable pour stopper ce vieillissement permanent. Les apprentissages scolaires se répercutent sur les pratiques observées à l'âge adulte. Les enfants doivent alors se familiariser très tôt avec des musiques plus complexes pour perpétuer les effets tout au long de leur vie d'adulte. L'éducation résonne alors comme un outil de démocratisation de la musique classique. A travers ces circonstances, il apparaît primordial d'impliquer l'école le plus tôt possible dans une optique de démocratisation des pratiques culturelles afin de pallier au mieux les inégalités générées par la disparité des pratiques familiales et du capital culturel. En effet, les enfants sont directement influencés par leur environnement familial, et de manière générale, les goûts musicaux sont très largement influencés par des critères socio-démographiques (âge, sexe, origine sociale, niveau de diplôme, catégorie socio-professionnelle). L'école devrait être un territoire neutre, où les critères sociaux sont mis de côté, et où tous les enfants seraient égaux. Cette hypothèse, qui reste cependant une illusion, faciliterait l'insertion scolaire de tous, et favoriserait un meilleur apprentissage. Or, la réalité de la conjoncture actuelle est toute autre. Les parents, les plus aisés financièrement, payent pour envoyer leurs enfants dans ce qu'ils jugent de bonnes écoles, où l'argent injecté par l'Etat permet plus facilement la mise en place d'activités scolaires, qu'elles soient sportives ou artistiques. Parallèlement, certaines écoles reculées géographiquement de France, ou ayant peu de moyens, tentent de joindre les deux bouts, ferment des classes et, par conséquent, proposent très peu d'activités. En effet, assister à un concert de musique classique dans le cadre scolaire, par exemple, reste encore aujourd'hui un privilège dont ne bénéficie que trop peu d'enfants en France. Nous verrons par la suite les bienfaits de ces sorties dans le milieu éducatif. Nous pouvons donc estimer que ce devrait être le rôle de l'Ecole de lutter contre les inégalités sociales face à la culture, mais nous ne pouvons que constater que les moyens économiques et donc humains alloués sont très limités face à un tel enjeu.

A ces questions économiques, s'ajoute le cadre labile dans lequel l'Education Nationale évolue. De manière générale, la présence artistique dans les écoles a des difficultés à trouver sa place, dans une institution et une culture scolaire elle-même actuellement en débat. Les volumes horaires, les coefficients au sein du bulletin de note, la valeur ajoutée pour l'enfant et la légitimité de ces pratiques sont sans cesse remis en question au sein de l'Education Nationale. De plus, en dépit des nombreuses politiques

d'aménagement du territoire, la France reste marquée par son caractère « centrale », c'est-à-dire la convergence de l'offre vers les grandes villes, et surtout sa capitale, Paris. Ce constat est vrai aussi pour la musique. Malgré une augmentation de structures, mise en place dans le cadre de la « culture pour tous » introduite par André Malraux puis Jack Lang, certaines régions de la France demeurent écartées de l'offre musicale, que ce soit des spectacles ou de la pratique – particulièrement les zones rurales et quartiers urbains « défavorisés » où les moyens de sensibilisation sont très faibles. D'après une enquête menée par Jeunesses Musicales de France, seulement 35% des enfants de onze ans ont accès aux spectacles grâce aux sorties scolaires et qu'un tiers des enfants d'âge scolaire a accès à une pratique musicale en France. Avant de conclure directement à un échec des politiques publiques sur l'action culturelle, il convient de s'interroger sur les conditions de réception sur la rencontre entre adolescent et culture savante.

L'appréhension de l'univers musical doit se faire dès le plus jeune âge en créant une double dynamique entre les institutions culturelles vers les jeunes et vice-versa. Or, « *Les orchestres français ne consacrent que 0 à 5% de leur activité au domaine pédagogique (concerts éducatifs scolaires, concerts en famille, ateliers musicaux pour les enfants) alors qu'une formation comme le London Symphony Orchestra dédie 10 à 15% de son planning à cet aspect.*[64]». Pourtant l'importance d'un réel échange entre ces deux parties paraît indispensable, afin de briser la barrière ressentie par les jeunes face à cette culture savante. Certains pays voient leur consommation culturelle savante plus développé. C'est notamment le cas des pays nordiques, et du Royaume Unis où les compétences culturelles sont, la plupart du temps, déléguées à des organismes décentralisés et autonomes. Malheureusement aucunes études concernant les différentes politiques culturelles engagées par ces pays en direction des jeunes n'ont été publié. Elles pourraient néanmoins représenter un outil précieux de comparaison sur ces différents modèles économiques et culturels.

[64] La lettre du Musicien, n° 381 - décembre 2009 - p.8

i. Le pouvoir des actions éducatives

Aller à un concert de musique classique suppose un rapport à l'art, l'appropriation de codes, auxquels un grand nombre de classes sociales n'ont pas accès. Pourtant, le rôle de l'éducation musicale n'est-il pas ici ? Promouvoir la diversité des musiques et permettre à l'enfant d'appréhender et connaître leurs univers, tel devrait être son objectif. L'enjeu pour l'éducation musicale est alors de faire disparaître l'exclusion – se transformant parfois en barbarie dans certains cas extrêmes –, causée par une méconnaissance sociale des normes et codes de la musique. Celle-ci est le fruit d'un loisir immédiat qui semble malheureusement pour beaucoup d'enfants dénué de tout rapport direct avec l'artiste et une pratique concrète.

A travers une optique de découverte et d'immersion, les sorties scolaires à l'opéra ou aux concerts de musiques instrumentales résonnent comme un premier point d'encrage pour les élèves, dans un processus de sensibilisation à des formes artistiques savantes. La fréquentation régulière d'un espace culturel comme l'Opéra de Paris et la rencontre avec des professionnels de cet univers, doivent contribuer à la « dévirtualisation » des savoirs scolaires, qui apparaît comme une condition nécessaire, selon les enseignants, pour que les élèves puissent s'intéresser à des formes culturelles qui ne leur sont pas familières. L'intérêt n'est donc pas forcément de développer des compétences mais de permettre une ouverture d'esprit et un intérêt pour les arts. Assister à un spectacle à l'opéra ou rencontrer des membres du personnel devient alors un tremplin, témoignant aux élèves que l'art est pratiqué par des gens « en chair et en os », et que les apprentissages vus en cours peuvent leur permettre de consentir à tel ou tel métier dont ils rencontrent un des représentants « en personne ». Cette découverte de nouvelles possibilités d'insertion professionnelle peut être synonyme de remotivation scolaire. En effet, une des vocations de la musique classique est de susciter des envies de carrière dans ce milieu, afin de perpétuer un savoir d'ordre artistique mais également technique.

Les sorties organisées dans le cadre scolaire doivent également remplir une fonction de décloisonnement social, permettant ainsi aux élèves éloignés des lieux culturels de sortir de leur environnement habituel. Aller à une représentation, sans explication préalable, concernant la forme, l'idée etc., constitue un véritable frein pour des adolescents totalement novices dans ce milieu. Cela peut causer l'ennui, l'incompréhension et la désorientation face à l'œuvre. Mais à défaut de comprendre

l'histoire, les élèves apprécient souvent quand même la beauté des décors ou des costumes, ainsi que les prouesses sportives réalisées dans le cadre de ballet par exemple. L'attention des adolescents se porte donc sur des aspects liés à leurs centres d'intérêts. Les jugements portés par les adolescents sur la sortie, sur la salle de spectacle et sur l'œuvre révèlent alors d'un mode spécifique d'appropriation de la culture savante.

Nous pouvons constater que depuis ces dix dernières années, les actions éducatives se sont davantage structurées : « *Envisagés selon la tradition du XIXème siècle – qui représente un certain âge d'or de la musique symphonique-, le concert obéit à une disposition frontale : l'orchestre joue face au public qui écoute. La courte histoire des actions éducatives dans le domaine symphonique est celle d'une remise en cause progressive de cette formule. Partant d'une sensibilisation au concert, forme d'école de l'auditeur, les actions ont évolué vers la découverte active qui a progressivement remis en cause le rituel même du concert. L'idée étant que l'enfant, plus que l'adulte encore, découvre par l'expérimentation et la pratique tout autant que par la théorie.*[65] ». Ces projets artistiques sont construits en fonction des niveaux scolaires et ont notamment touché 226 000 élèves en 2013-2014, parmi les actions éducatives et culturelles proposés par 13 orchestres de l'étude de l'Association Français des Orchestres[66]. Différentes initiatives sont ainsi organisées dans ce sens chaque année. En 2009, l'Opéra national de Montpellier a mise en place deux ateliers : « Une journée à l'Opéra », se déroulant sur deux matinées, il était axé autour d'un programme jeune public ; et un second « Art lyrique et correspondances artistiques » qui faisait le lien entre musique et peinture avec pour partenaire un musée. L'Opéra de Massy convie 500 élèves franciliens gratuitement par an à assister à la générale de différents opéras. Il effectue également une sélection de trois classes de la vile afin de proposer un partenariat « L'école à l'opéra » où les élèves pourront suivre des ateliers lyriques et de maquillage. D'autres formes d'actions éducatives sont mises en place en France. C'est notamment le cas au Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence : pour leur édition 2015, il a coproduit la création du « Monstre du Labyrinthe » avec le Philharmonique de Berlin et l'Orchestre symphonique de Londres. Il s'agit en réalité d'un opéra participatif pour enfants de Jonathan Dove, qui a réunit trois cents choristes amateurs dont des enfants et des adolescents. Ce projet original s'inscrit dans une volonté pédagogique et de

[65] Musiques et jeunes public, écouter – interpréter – inventer, Lucie Kaya, février 2012, Premier'Acte – Agence Conseil, Ministère de la culture et de la communication - DMDTS
[66] Source synthèse de l'étude « Les public de l'orchestre », Disponible à l'adresse: www.france-orchestres.com

médiation vers les plus jeunes : il s'agit de leur prouver qu'ils ont la capacité de créer et de s'épanouir au sein de la musique savante. Cependant, aucunes études quantitative ni qualitative n'ont été publiées concernant l'efficacité et l'influence de ces politiques sur la consommation et la pratique musicale. La seule étude trouvée à ce jour concerne un projet entres deux écoles de la ville de Vénissieux et l'Opéra de Lyon, reflétant davantage l'impact d'un projet à moyen terme sur l'attitude scolaire d'enfants du CM2 à la 5ème[67].

Lors de mon stage au Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo, j'ai constaté que le directeur était très attaché lui aussi à la dimension scolaire et donc d'apprentissage que peut véhiculer la musique savante. L'édition de cette année a été riche en interventions musicales faisant interagir des élèves de lycée et collège avec cet art. Dans cette optique, les élèves du collège Les Mimosas de Mandelieu ont pu rencontrer Florence Malgoire, violoniste de l'Ensemble les Dominos et assister à une répétition ; les musiciens du Quatuor Monoikos sont intervenus au collège Bellevue de Beausoleil sous forme d'intervention musicale ; les élèves du lycée FANB de Monaco ont eu la chance d'assister à la table ronde « Le Public de la musique classique », en présence de Marc Monnet, directeur du festival, Stéphane Dorin, professeur de sociologie à l'Université de Limoges et Jean-Charles Curau, directeur des affaires culturelles de la Principauté de Monaco. Ces quelques exemples des actions proposées par le festival démontrent cette volonté d'ouvrir la musique savante aux jeunes générations, et de ce fait les initier à la pratique du concert et d'écoute. En revanche, aucune étude quantitative et qualitative n'a pour le moment été menée par le festival afin d'apporter un recul sur la portée de ces initiatives.

Que ce soit dans le cadre d'une sortie scolaire à l'opéra, d'une rencontre dans un festival ou d'un atelier participatif organisé par des orchestres, les actions éducatives sont essentielles afin de permettre la rencontre entre élèves et culture savante. Inviter des jeunes à suivre le processus de création d'un opéra, découvrir les coulisses, rencontrer les artistes et techniciens, assister à des rencontres avant et après concert etc., toutes ces initiatives ont pour but de faire tomber les barrières sociales que peut refléter le monde de la musique classique et ainsi de créer le public de demain. Ces diverses actions portent bien leur fruit puisque 12% d'adultes se sont rendus à un concert de musique symphonique, au cours de la saison 2013-2014, par le biais de leurs enfants.[68]

---

[67] Le rapport de cette étude est disponible dans les annexes de ce mémoire.
[68] Source synthèse de l'étude « Les public de l'orchestre », Disponible à l'adresse : www.france-orchestres.com

ii. La place de l'éducation musicale dans les mœurs scolaires

Dans les textes officiels du gouvernement français, le programme d'éducation musicale au collège débute ainsi : « *Du bruit à la musique, le sonore est une dimension omniprésente de notre quotidien contemporain* », il précise également que « *prenant en compte la sensibilité et le plaisir de faire de la musique comme d'en écouter, elle apporte les savoirs culturels et techniques nécessaires au développement des capacités d'écoute et d'expression*. » La notion de plaisir apparaît dans le programme, et c'est celle-ci que les élèves ont tendance à relever le plus. En effet, la plupart du temps, ils entendent de la musique sans vraiment l'écouter, que ce soit à la radio pour travailler, entre amis les après-midis etc. Et lorsqu'ils prennent le temps d'écouter réellement la musique, les choix artistiques et la construction de l'œuvre ne sont pas les premiers facteurs qui intéressent l'adolescent. Leur jugement est généralement fondé sur leur premier ressenti, dont ils ont des difficultés à s'affranchir. La musique classique est un genre souvent incompris, ennuyeux et considéré, à tort, comme difficile d'accès pour les élèves. Faut-il repenser l'enseignement musical au collège afin de permettre une démocratisation de la musique classique ?

La tradition culturelle française serait concentrée davantage autour de la peinture et des lettres, ce qui écarterait la musique classique. Effectivement, à l'inverse de l'Allemagne, le patrimoine littéraire de la France est bien plus massif que l'héritage musical. Ce constat pourrait justifier le désintérêt de l'Education Nationale pour la musique. Il convient alors de redonner à l'école sa mission de transmission de la culture, toutes formes confondues. Elle doit représenter un soutien ainsi qu'une valeur ajoutée à l'éducation procurée par l'environnement familiale. Il n'est pas possible de demander au système scolaire de remédier à toutes les faiblesses des parents, néanmoins, elle doit être capable de faire naître un intérêt pour la musique, à travers laquelle la musique savante représenterait ses fondations. Ainsi, les enseignants représentent les premiers médiateurs pour cette musique savante.

A travers cette optique d'éducation et de promotion de la musique classique, cette dernière ne doit pas représenter la totalité du programme scolaire, mais être comparée, mise en contextualisation avec d'autres genres musicaux, dans un souci de susciter un intérêt permanent chez les élèves. L'éducation musicale est toujours enseignée en démarrant par le passé, mais il serait intéressant de commencer l'histoire de la musique par le présent, pour remonter ensuite jusqu'au passé. En partant de ce que les jeunes

connaissent, de ce qu'ils sentent, cela faciliterait l'apprentissage, plutôt que de commencer par une symphonie de Mozart, qui peut semblait difficile d'axé aux premiers abords, en s'appuyant pour cela sur la culture de masse, qui reste actuellement, pour la plupart, leur référence. Le présent, avec la musique contemporaine, représente le berceau dont sont issues toutes les musiques des nouvelles générations. Par exemple, en 1955, les DJ étaient déjà nés, notamment avec Pierre Schaeffer : toutes les musiques électroniques viennent ainsi de là. L'électronique est donc entrée dans la musique bien avant toute l'ère informatique actuelle.

Le réel défi consiste alors à rendre la musique classique attractive et lucrative ; son apprentissage ne doit pas représenter une contrainte mais un plaisir chez l'enfant. Tout le monde se souvient des cours de musique au collège, avec l'apprentissage de la flûte à bec comme instrument par excellence, des vagues notions d'histoire de la musique autour de ses périodes (romantisme, baroque ?) mais également des chants polyphoniques – au sein de la génération 90, qui n'a jamais chanté Manhattan-Kaboul d'Axel Red et Renaud ? Une affirmation stéréotypée mais qui est à l'image des programmes qui étaient proposés il n'y a encore pas si longtemps par l'Education Nationale. Selon moi, l'éducation musicale est un moment privilégié pour l'élève, elle est liée à la sensibilité et à l'imaginaire, opposée à l'éducation scolaire de l'effort et de la rationalité, où les expériences artistiques sont permises. Il doit y avoir un juste équilibre entre théorie et pratique. A l'image des méthodes utilisées de l'autre côté de la Manche, en Angleterre, l'éducation musicale française devrait mettre sur le devant de la scène les pratiques collectives, qu'elles soient vocales ou instrumentales. Ces dispositifs sont déjà mis en place par l'Etat mais ne profitent malheureusement qu'à un nombre réduit d'élèves. L'injection d'argent par l'Etat dans l'éducation, représentant le berceau essentiel du développement de l'enfant, permettrait, entre autre, la valorisation et l'expansion de ces pratiques sur le territoire français. Pourquoi ne pas imaginer d'ici une quinzaine d'années la mise en place dans les collèges et lycées de France des chorales et fanfares en partenariats avec les institutions culturelles de leur département, que ce soit des radios, des opéras, des conservatoires etc., permettant ainsi d'appréhender la musique classique d'un nouveau point de vue et de favoriser la rencontre avec des professionnels du secteur : « *l'action culturelle en milieu scolaire vise autant à donner la possibilité aux adolescents d'accéder à la culture savante qu'à faire intérioriser aux élèves des schèmes de perception et d'appréciation pertinents qui leur permettent d'accroître leur capital scolaire, schèmes définis, qu'on le veuille ou non, par la critique*

savante[69]*.* ». Il est cependant à noter que dans les pays où la proportion de jeunes écoutant effectivement encore de la musique savante, la pratique musicale est élevée, notamment en raison de leur emploi du temps scolaire bien différent de celui de leurs homologues français.

Cette confrontation à la culture savante est parfois perçue avec incompréhension et indifférence au sein des adolescents. Ils ont tendance à s'engager dans des activités qui leur sont familières, ou alors considérées comme « rentables » scolairement. Pour les élèves, l'opéra est marqué par une étrangeté des formes artistiques, souvent caractéristique de la musique savante. L'école rencontre alors des difficultés pour rendre familier cet art et le considérer comme un véritable objet d'apprentissage. Il convient alors d'approfondir les programmes scolaires afin d'inclure réellement l'éducation musicale comme une discipline à part entière aux yeux des élèves. La nécessité de créer des ponts entre les différentes disciplines apparaît comme une solution évidente et favorable à ce problème d'intégration. Nous pourrions imaginer, par exemple, la mise en place d'un projet commun entre l'éducation musicale et les enseignements à dominance littéraire, que ce soit l'histoire, le français ou même les langues étrangères, afin de montrer l'importance de cette discipline, au même titre que les autres. En effet, la musique possède une grande part historique mais également un aspect littéraire avec notamment les livrets d'opéra, qui pourrait faire l'objet d'une analyse des figures de styles en français, et l'apprentissage du chant en éducation musicale. Il s'agit alors de recouper les connaissances et de montrer aux élèves l'importance de chacune de ces matières. Lise Poirier Proulx, conseillère pédagogique à l'Université de Sherbrook au Canada, préconise d'ailleurs que « *l'élève doit établir des liens judicieux entre les acquisitions nouvelles et celles déjà emmagasinées. Plus les connaissances sont organisées, plus l'individu a de probabilités de pouvoir y associer de nouvelles informations d'une façon significative et de pouvoir les réutiliser de manière fonctionnelle*[70]*.* »

Un second facteur reste très présent dans les mœurs de notre société quant à l'éducation musicale, et plus particulièrement à l'apprentissage de la musique classique : il s'agit de la dimension féminine associée à cet art. L'opéra, et également la danse, se situe généralement du côté féminin, que ce soit pour les élèves mais aussi pour les

---

[69] Morel Stanislas, « Une classe de zep à l'opéra de paris. Enjeux et effets de l'action culturelle», *Réseaux* 3/2006 (n° 137), p. 173-205, Consulté le 20 mars 2016, Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-reseaux1-2006-3-page-173.htm.

[70] Lise POIRIER PROULX, *La résolution de problèmes en enseignement : cadre référentiel et outils de formation*, Edition De Boeck, 1999, p.75

parents. Effectivement, ce sont communément les mères qui suivent les pratiques artistiques de leurs enfants, qui les accompagnent lors de visites, de concerts et qui ont elles-mêmes une pratique artistique significative. De plus, même si les mœurs tendent à évoluer dans nos sociétés modernes, la « pression des pères » reste souvent très présente dans les esprits, c'est ce qui pousse à croire que les garçons doivent par exemple jouer au football, porter du bleu, ne pas pleurer etc. et qu'à l'inverse les filles doivent faire de la danse, jouer du piano, porter du rose etc. La construction de l'identité sexuelle des jeunes adolescents est ainsi liée au rapport qu'ils entretiennent avec la culture et les mœurs. Il en est de même pour la pratique d'un instrument ; en effet, dans l'imaginaire collectif, certains instruments possèdent un genre – qui peut varier selon les siècles. Ainsi, le piano au 19ème siècle, la harpe et la flûte au 20ème siècle étaient des instruments plutôt réservés à la gente féminine. A l'inverse, les cuivres ont plutôt une connotation masculine. Il en est de même pour le métier de chef d'orchestre lorsque l'on constate que la programmation féminine dans le secteur musical est de 10% environ[71].

iii. De l'importance de la musique classique

Pourquoi vouloir continuer à inculquer la musique classique ? Cela a t-il un sens pour nos jeunes générations et leur environnement ? La musique classique, en tant qu'héritage de notre passé, est porteuse de valeur et de bien fait pour l'enfant : « *Le développement de la sensibilité artistique favorise indirectement la réussite scolaire, et que celle-ci est une école de tolérance et de respect de la diversité.*[72] *».* La pratique de la musique savante représente donc un exemple d'intégration sociale composé de dynamisme individuel et d'expression collective.

La musique savante n'est pas seulement un loisir éloigné de l'univers scolaire. Au sens général du terme, la musique est synonyme de socialisation puisqu'elle est basée sur le relationnel. A travers une pratique collective comme au collège, la rigueur de la musique classique apprend ainsi aux élèves le respect de l'autre, l'écoute active, la liberté d'expression, le travail d'équipe, la découverte de la solidarité, tout en assurant

---

[71] « Où sont les femmes dans la musique classique », France Musique, Publié le 02 octobre 2013, Consulté le 06 juin 2016, Disponible à l'adresse : http://www.francemusique.fr/actu-musicale/ou-sont-les-femmes-dans-la-musique-7766

[72] Coulangeon Philippe, « Le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux arts. », *Revue de l'OFCE* 3/2003 (n° 86), p. 155-169, Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-de-l-ofce-2003-3-page-155.htm

son épanouissement personnel. Ces différentes valeurs peuvent être reproduites dans n'importe quelle autre discipline scolaire et en société. Comme n'importe quel autre enseignement, la musique est elle aussi basée sur un langage, celui du solfège. Ce dernier peut paraître difficile au premier abord, mais il s'agit en fait d'un langage fondé sur une approche mathématique des sons, inscrivant l'enfant dans une certaine logique d'appropriation et de compréhension. Dans une seconde optique, la connaissance de la musique classique favorise l'assimilation des styles actuels, que ce soit dans leur évolution, leur forme, leur mélodie etc. En effet, il apparaît incontournable de retrouver les fondements qu'a instauré la musique savante, que nous soyons fans des Beatles ou de Madonna. Il est important de noter que musiques savantes et de grandes diffusions ont de nombreux points communs, que des rapprochements sont possibles entre les deux et qu'à ce titre, la musique de grande diffusion a toute sa place dans le cours d'éducation musicale. Ces deux styles sont fondés sur le langage tonal, et peuvent permettre d'aborder des notions comme le rythme, la mélodie, la forme, les carrures, les plans sonores etc. Le répertoire de la chanson actuelle peut donc initier les élèves au répertoire savant, puisqu'ils seront amenés à transposer les connaissances acquises dans d'autres styles et dans une démarche transversale.

Le rôle du professeur d'éducation musicale est d'aider les élèves à passer d'une écoute passive à une écoute active. L'écoute est donc une activité qui requiert de l'entraînement. Cet apprentissage d'un savoir-écouter est un objectif majeur pour l'enseignement de la musique. Les œuvres choisies balaient le plus grand nombre de styles possible durant les quatre années du collège, parmi lesquels ceux qui sont supposés être familiers aux élèves. Cela doit leur permettre d'acquérir les outils pour aborder tous les genres musicaux, tout en sachant distinguer les œuvres ayant un intérêt pédagogique de celles qui en ont moins. Les élèves ont tendance à assimiler la diffusion d'une œuvre qui leur est familière à un divertissement. Si les objectifs ne sont pas clairement explicités, les élèves les plus en difficultés ont du mal à prendre au sérieux la discipline et à se concentrer sur le travail demandé. Selon une enquête réalisée par l'Enfance des loisirs, en classe de 3ème, les enfants de cadres et professions intellectuelles sont 26% à penser qu'« ils apprennent des choses » en cours de musique et 40% à déclarer que « ça ne sert à rien », contre respectivement 34% et 32% pour les enfants de milieux populaires.[73] La place du plaisir dans le cours d'éducation musicale est très importante, bien qu'il faille distinguer démagogie et plaisir d'apprendre. Pour

[73] Florence Eloy, « Le rapport des élèves de milieux favorisés à la culture scolaire : le cas de l'éducation musicale au collège », *Agora Débats/Jeunesse* n°66, vol.1, 2014

certains élèves en échec scolaire, la notion de plaisir a totalement disparu à cause des mauvaises notes et appréciations. Or, grâce à la musique, il semble possible de montrer à ces élèves que l'école peut être une source de joie. Il ne s'agit certes pas de faire plaisir aux élèves en passant par la démagogie, mais d'éveiller leur intérêt de manière durable.

De plus, à l'instar de la littérature, la connaissance des classiques musicaux aide à la compréhension de la société dans laquelle nous vivons. De la même manière que l'histoire, la géographie ou bien le français, la musique représente également une forme de culture générale importante : en terme de socialisation, ne pas connaître l'opéra ou le répertoire savant de la musique peut être stigmatisant à l'entrée au lycée ou en études supérieures.

En d'autres termes, la sensibilisation à l'art et plus particulièrement ici à la musique permet à l'enfant une structuration plus effective, d'aborder une créativité plus épanoui ainsi qu'une assurance de soi plus grande. D'après ma propre expérience, étant une enfant très timide, la pratique du piano m'a permis de pouvoir m'exprimer plus facilement à travers la musique et de trouver une structuration plus efficace au sein de mon travail, artistique et scolaire. Ainsi la présence des arts et de la musique à l'école résonne comme un facteur d'égalité, d'épanouissement, et, dans cette perspective de démocratisation de la musique savante, elle pourrait à long terme avoir une influence sur la fréquentation du public dans les institutions culturelles.

B. L'éducation musicale à travers les conservatoires

Outre le biais de l'Education Nationale, la musique savante se transmet également via les conservatoires de musique – qu'ils soient à rayonnement régional, départemental, communal et intercommunal. Ils représentent un véritable atout dans le paysage culturel d'un territoire et participe au bien-être social.

i. L'accueil de nouveau public

Les conservatoires en France possèdent une bonne visibilité, puisque leurs quotas sont souvent complets, mais ils souffrent d'un manque de diversité sociale au

sein de leurs élèves - comme c'est le cas dans les salles de concert, la majorité des spectateurs sont issus des milieux favorisés. Même si la grille tarifaire détermine la première sélection d'accès au conservatoire, cette dernière n'est pas la première cause du manque de mixité sociale. En effet, la plupart des conservatoires organisent leurs tarifs selon la base du quotient familial, certains proposent même des tarifs proches de la gratuité pour les élèves issus de milieux défavorisés financièrement. Cependant, malgré ces grilles tarifaires incitatives, le concept du « conservatoire » en lui-même est une barrière sociale bien plus forte que les prix pratiqués.

Néanmoins, le conservatoire représente une porte d'entrée intéressante et non négligeable pour l'accueil d'un jeune public, dont l'environnement familial n'a pas favorisé sa découverte de la musique savante. En 2012, Didier Lockwood s'est penché sur cette question de diversification du public des conservatoires de France, à travers la rédaction d'un rapport intitulé « Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui », dans le cadre d'une demande de Frédéric Mitterand, ancien Ministre de la Culture et de la Communication. L'idée générale de ce rapport est de permettre la cohabitation de la musique dite classique, de tradition écrite, et la musique dite populaire, de tradition orale au sein des conservatoires. Il préconise la mise en place d'un tronc commun d'enseignement qui impliquerait les fondements incontournables de l'éducation musicale accoutumée à notre époque, c'est-à-dire en privilégiant l'oralité au même titre que le patrimoine classique et ses savoir-faire, sans oublier l'incorporation des nouveaux outils que représentent le numérique et l'informatique. De plus, Lockwood a identifié neuf pistes comme étant des actions prioritaires :

- *Susciter l'envie, éveiller le désir de l'enfant et de l'adolescent par la mise en œuvre d'approches pédagogiques fondées sur les spécificités et la diversité des esthétiques et des pratiques ;*
- *Rendre prioritaire « le jouer et le chanter ensemble » dans la pluralité des répertoires et des styles ;*
- *Elaborer des filières de formation musicale cohérentes et lisibles ;*
- *Co-construire avec l'Education nationale une politique engagée et des orientations claires, en particulier par le biais de dispositifs pérennes ;*
- *Favoriser la complémentarité entre conservatoires, établissement scolaires école associatives et pratiques amateurs ;*

- *Généraliser les partenariats avec des orchestres et des ensembles musicaux et renforcer la présence d'artistes au sein des établissements scolaires et des conservatoires ;*
- *Faire évoluer la structuration des conservatoires par l'identification et la mise en place de deux pôles : un pôle de musique dite classique de tradition écrite et un pôle de musique dite populaire, de tradition orale.*
- *Aménager et développer les actions de formation initiale et continue à destination des enseignements en fonction des nouvelles orientations préconisées ;*
- *Mobiliser l'ensemble des acteurs concernés, en particulier les collectivités territoriales, pour la prise en compte et l'accompagnement de la mise en œuvre généralisée des missions d'éducation musicale dans le cadre des politiques publiques qu'elles conduisent.*

La première piste évoquée par Lockwood représente parfaitement cette volonté d'ouvrir les portes du conservatoire, considéré souvent par les familles plus défavorisées, comme un temple inaccessible dû aux valeurs sociales qu'il renvoie. Or, le conservatoire, représenté ici comme un outil d'intégration social, se doit d'être aujourd'hui à la portée de tous, au regard des aspects bénéfiques de la musique, décryptés dans la partie précédente. Ainsi, « *la création d'un pôle des musiques dites populaires de tradition orale dans les conservatoires permettra la généralisation l'offre d'enseignement correspondant à l'instrumentation de ce type de musique en ouvrant dans tous les conservatoires dès l'initiation instrumentale, des classes de guitare électrique, basse électrique, batterie, chant (musique actuelle), MAO (informatique & numérique) etc.*[74] », représente une véritable porte d'entrée pour des jeunes familiarisés plutôt à la musique populaire qu'à la musique savante. Par le biais de l'enseignement de la musique populaire, ils pourraient ainsi être dans la capacité à recevoir plus facilement la musique savante, puisqu'ayant déjà franchi la barrière du lieu, le conservatoire. Afin de mettre en place des passerelles entre les conservatoires et l'Education Nationale, Lockwood propose la constitution de sas dès l'école élémentaire. Encadrés par des professionnels du secteur tels que des artistes, des enseignants du conservatoire ou des musiciens intervenants, ces sas auraient pour fonction de faire découvrir l'univers du conservatoire à tous les enfants dès l'âge de 6/7 ans.

[74] Didier Lockwood, « Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ? », rapport à l'attention de Monsieur Frédéric Mitterand, 2010

Dans une volonté éducative mais également de renouvellement du public de la musique savante, le rôle de l'Education Nationale est au centre de tous ces enjeux et représente un acteur primordial dans la démocratisation des enseignements artistiques. Que ce soit à travers l'ouverture des portes des conservatoires, la mise en place d'actions éducatives en collaboration avec des orchestres et opéras ou bien l'élévation de l'éducation musicale dans les mœurs et les programmes scolaires, il est clair que ces initiatives paraissent aujourd'hui primordiales afin de corroborer la place sociale et éducative de la musique savante. Néanmoins, le jeune public ne représente pas seulement la seule partie de la population à initier à la pratique artistique qu'est la musique savante. La tranche d'âge des 25-45 ans est elle aussi globalement absente des salles de concert diffusant cet art. De ce fait, dans la section suivante, nous allons tenter de définir et d'analyser les stratégies mises en place par les différentes institutions culturelles afin de lutter contre les inégalités sociales et culturelles.

II. Vers un décloisonnement de la musique classique

La réussite de la rencontre entre le public et la musique savante est tributaire du contexte dans lequel les œuvres sont présentées. Se rendre au concert, c'est partager historiquement la culture élitiste des populations qui ont fait vivre l'opéra. Si l'élite possède une image positive dans la société, la pratique de la musique savante s'en verra bénéficier, en revanche, si l'élite ne correspond pas au groupe de pair de référence et qu'il est plutôt éloigné avec une connotation négative, les individus ne voudront pas partager ses pratiques. Cependant, aujourd'hui, les sociologues constatent la rupture entre les citoyens et les élites de la société, ce terme renvoyant une image négative. Pourtant, comme nous l'avons vu dans la première partie, le constat n'évolue pas : les salles de concert diffusant de la musique classique n'affichent aucune mixité sociale, le public est très éduqué d'un point de vue scolaire – 15 % du public est titulaire d'un doctorat– et il est également aisé, les catégories socio-professionnels les plus présentes sont les cadres, médecins, ingénieurs etc.

Niveau de diplôme	Paris	Régions	Echantillon total
> ou égal à Bac+3	77,3 %	70,4 %	74,1 %
> ou égal à Bac+5	50,7 %	40,1 %	45,7 %
Doctorat	16,4 %	14,3 %	15,4 %

En plus d'être associée à une pratique conçue pour une certaine élite de la société, la musique savante représente également un héritage de la culture passée. Elle repose quasi-exclusivement sur un répertoire du passé qui entretient une liaison forte avec l'histoire de France, qu'elle soit politique, culturelle, sociale, artistique etc. Ainsi, ce répertoire représente plusieurs siècles de notre histoire occidentale, ce qui en fait un témoin parfait du passé. Cette perspective historique devrait peser dans la balance aujourd'hui en tant que lien entre les générations actuelles et leurs prédécesseurs. Or, cet aspect historique de la musique n'est aujourd'hui plus synonyme d'atout : elle rend cet art non-attrayant, en particulier pour les jeunes qui ont l'impression que cette musique ne leur appartient pas, qu'elle est au passé et aux classes sociales supérieures.

La cause de ce phénomène est en parti dû à l'inaptitude de la société actuelle à assimiler notre histoire. Par exemple, en ce qui concerne l'opéra, si le spectateur est dans l'incapacité à contextualiser et à comprendre les modes de pensées anciennes, la musique savante paraît désuète de sens. Or, aujourd'hui, la société voit de moins en moins l'intérêt de faire le lien avec son passé et vie plutôt dans son futur. De ce fait, la musique classique se trouve donc en décalage avec les générations contemporaines. De plus, il y a également cette grande rupture entre la musique savante actuelle et la musique populaire, même éduquée, introduite par la révolution dodécaphonique et sérielle et leurs prolongements actuels.

Il convient alors pour les institutions diffusant de la musique savante de conquérir de nouveaux spectateurs en repensant l'idée même des salles de concert : elles ne doivent pas représenter seulement un sanctuaire de la musique savante mais également un lieu d'éducation, de culture mais aussi de divertissement, davantage accès sur l'attente de ces nouveaux publics. Comment rompre cette image élitiste de la musique classique, qui, au 21ème siècle, n'a plus lieu d'exister ? Quelles stratégies mettre en place pour que la présence à un concert ne reste pas qu'une expérience d'un soir ? Comment fidéliser les nouveaux publics ? Beaucoup de questions, qui sont aujourd'hui au cœur des problématiques liées à la diffusion de la musique savante. Dans la section suivante, nous tenterons de définir dans quelle mesure la musique savante renvoi cette vision élitiste à la société, et de ce fait, comment les responsables des salles de concert tentent de « briser la glace » afin de permettre une appropriation du lieu au plus grand nombre.

A. Une remise en question des codes sociaux de la musique classique ?

L'appropriation de la musique savante par la bourgeoisie au XIXème siècle a bouleversé la conception de cette dernière. En effet, il aura fallu un siècle pour que la musique savante se voie dépossédée des rois et intégrée par la bourgeoisie, notamment avec la première révolution industrielle de 1780 à 1850 et la marchandisation croissante de la musique par le marché de l'édition[75]. Afin que cet art reflète leur image et leur puissance, ils l'ont sacralisé à travers la construction de prestigieux opéras. De ce fait, le statut de la musique a évolué vers une fonction de distinction sociale. Le public français

[75] Guillaume Kosmicki, Musiques savantes, musiques populaires : une transmission ?, Conférence donné pour la Cité de la Musique dans le cadre des « Leçon magistrales », le 28 novembre 2006

de la musique classique a lui aussi changé au cours des siècles, il était réputé pour être très enthousiasme et faire beaucoup de bruits pendant les concerts : «*Ils claquent pour Gluck et font plus de bruit que tous les instruments de l'orchestre, que l'on entend plus. [...] Quelquefois ces battements de mains vont jusqu'à la frénésie ; on y a joint depuis quelques temps les mots de bravo, bravissimo. On bat aussi des pieds et de la canne ; tintamarre affreux, étourdissant, et qui choque cruellement l'âme raisonnable et sensible qui quelquefois même en est l'objet.*[76]» C'est au XIXème siècle que les règles du concert de la musique savante ont été instaurées : il se déroule dans une optique où la scène fait face à la salle, l'artiste jouant son œuvre sur scène, devant un public assis dans le noir, dont l'écoute est silencieuse et recueillie, sans manifestation ou applaudissement entre un mouvement, un acte ou une pièce[77]. Cependant, à l'heure actuelle, ces modalités d'écoutes restrictives sont difficilement assimilées puisqu'elles sont en total rupture avec les modes de consommation modernes. Il s'agit alors de renouer ces liens entre les institutions culturelles, telles que l'opéra, avec la société et ainsi de casser cette barrière sociale symbolique qui empêche l'appropriation de la musique classique. La principale cause de cette rupture provient d'une méconnaissance générale de ce milieu. En effet, les clichés qui subsistent à travers les fameux codes de la musique classique n'ont plus lieu d'exister. Il convient alors pour les institutions de mettre en place des actions ciblées de démocratisation afin de désacraliser leurs lieux et de provoquer la rencontre entre le non-public et cet art, mais sans jamais vulgariser la musique classique.

i. Désacralisation des lieux de spectacles

L'analyse de la musique classique ne peut être dissociée de ses espaces dans lesquels elle est aujourd'hui produite, écoutée et pratiquée. Ils sont alors caractérisés par les différentes normes culturelles et sociales qui régissent la société actuelle. Ces salles, où est interprétée la musique classique, sont des lieux institutionnels, définis par leur taille, souvent imposante, mais aussi par leur fonction, sur le plan acoustique et historique : il est préférable d'écouter une cantate de Bach dans une église baroque alors qu'un lied trouve son univers dans une salle plus petite. Qu'elles soient anciennes ou récentes, elles sont normées et répondent donc à un ensemble de codes et de

[76] Louis-Sebastien Mercier, Tableau de Paris, 1782
[77] A l'opéra, il est moins rare de trouver des applaudissements et des mouvements de foules de satisfaction ou au contraire de mécontentement lors de l'aria de la prima donna ou du ténor.

valeurs provenant de l'histoire de la musique classique. De plus, cet art savant possède un cadre normatif, dans le sens où il ne peut être exécuté n'importe où : ces salles définissent alors un encadrement spatial spécifique. La fonction sociale de la musique classique est alors directement influencée par son contexte spatial. Les codes et valeurs de la musique classique régissent l'emplacement des salles et leurs conventions spatiales à l'échelle territoriale par une localisation au cœur des villes, mais également à l'échelle architecturale avec un cahier des charges rigoureux et notamment des critères acoustique bien précis. Cependant, nous verrons plus tard que ces différentes normes sont en partie remises en question à travers le développement de nouveaux lieux dédiés à la musique savante, et plus précisément avec la notion de festival.

Les sites de la musique classique peuvent être des lieux très anciens, parfois même classés monument historique, comme c'est le cas par exemple de l'Opéra de Nice. Ces espaces, chargés d'histoire, ont comme point commun d'être localisés au cœur de la ville, notamment dans des quartiers très fréquentés culturellement mais souvent très cher d'accès. La localisation de ces sites n'est pas neutre et reflète historiquement, comme nous l'avons dit en amont, la volonté de la classe bourgeoise d'afficher sa puissance dans la société. Afin de contrôler la musique classique et dans un souci d'appropriation et d'utilisation, il paraissait important de maîtriser les différents espaces la diffusant. Avec la prise en main de la musique savante par la bourgeoisie, la création d'un cadre spatial spécifique a ainsi permis son contrôle. La situation géographique des lieux reflète cette pensée : les salles sont stratégiquement très proches des lieux d'habitations des individus influents, représentant la haute société et le pouvoir et permettant ainsi indirectement la domination et la mainmise sur cet art. L'assimilation géographique facilite alors l'assimilation culturelle entre le pouvoir de la musique savante et la bourgeoisie. Ainsi, avec la construction de ces salles grandioses proches de leurs habitations, la haute société – correspondant aux pouvoirs politiques et économiques – a réussi à s'approprier socialement la musique classique en faisant de cet art bien plus qu'un divertissement mais un symbole de distinction sur l'échelle sociale. C'est donc historiquement que le processus d'appropriation de la musique savante par le pouvoir s'est effectué et qu'ainsi, les codes spatiaux qui régissent cet art se sont fixés : prédestinée à un public aisé financièrement, la musique savante devait alors être interprétée au sein d'espace prestigieux, dans des quartiers aussi nobles et représentant le pouvoir institutionnel et économique. Sur le plan social, la salle de spectacle représente donc un objet de distinction entre la haute société – la seule disposée financièrement et donc culturellement à côtoyer ces lieux – et le reste de la

population, et permet sa légitimation culturelle. De plus, nous pouvons remarquer qu'il y a également de nombreuses stratégies de distinction au sein même de la haute société. L'architecture des opéras dits « à l'italienne » correspond à cette volonté de stratification sociale représentée spatialement par la disposition du public. Par le biais de cette contextualisation historique, nous ne pouvons que constater que les lieux diffusant la musique classique sont chargés socialement et culturellement de normes, l'assimilant à un art de pouvoir et réservé à la haute société.

Cette affirmation est valable pour les salles de concerts construites dans le cadre d'une appropriation de la musique classique par la bourgeoisie. En revanche, à partir des années 1950 et plus particulièrement 1959 – date symbolique représentant la création du Ministère de la Culture en France –, une vague de constructions donne naissance à des nouvelles salles, répondant à différents besoins, aussi bien idéologiques que pratiques. D'un point de vue matériel, les sinistres causés par les deux guerres successives ont laissé certaines infrastructures en ruine, nécessitant alors de gros travaux de reconstruction et de rénovation. Dans une optique idéologique, les nouvelles orientations politiques ont favorisé l'essor de nouvelles salles de concert. En effet, la volonté de démocratiser la culture et plus particulièrement la musique savante a permis la création d'espace plus neutre, lui faisant abandonner les salles plus anciennes, trop chargées socialement. D'aspect plus moderne et sobre, aux lignes très épurées, ces salles ont été construites, non plus dans les quartiers aisés, mais au sein de quartiers récents, en plein essor économique. La démocratisation culturelle se voit alors facilité sur le plan géographique grâce à l'éclatement des lieux accueillant la musique savante à travers l'espace urbain. Avec ces salles novatrices, remettant en cause les codes et normes hérités de l'histoire, les institutions publiques souhaitent affranchir la musique classique de ses associations élitistes et bourgeoises.

Qu'elles soient récentes ou anciennes, les salles de concert tentent d'ouvrir leur porte à un public non amateur, jeune et « empêché »[78]. Les différents opéras de France orchestrent de nombreuses manifestations au sein de leurs locaux mais également hors les murs afin d'aller à la rencontre des publics. Ces diverses opérations restent encore complexes à évaluer sur le long terme. En revanche, à court terme, de plus en plus de

[78] Ce terme a été évoqué l'une des premières fois par Claudie Tabet dans son ouvrage *La bibliothèque hors les murs* de 1996. Il peut être entendu dans deux sens. D'un point de vue géographique, il renvoie aux individus éloignés physiquement du centre des villes mais également à ceux se trouvant dans les prisons, maisons de retraites, hôpitaux et autres centres. D'un point de vue psychologique, il s'agit des individus qui se mettent en retrait et manquent alors de confiance en eux : il s'agit de leur montrer qu'ils sont capables de recevoir la culture sous toutes ses formes.

non-abonnés se rendent aux concerts. Pour Caroline Sonrier, directrice de l'Opéra de Lille, la barrière n'est plus d'ordre financière, une place à l'opéra est coûteuse mais « *pas plus qu'un abonnement au stade de football* ». Elle se situerait alors davantage du côté culturel. En effet, comme nous l'avons vu la pratique de l'opéra en France n'est plus aussi répandue, tous les individus ne sont plus habituer à se déplacer aux billetteries pour acheter des places d'opéra. Il convient donc pour les institutions de franchir ces aprioris d'ordres culturels afin d'attirer de nouveau les différents publics.

A travers des actions de nature variées, les institutions culturelles souhaitent mettre en avant une politique de démocratisation de la musique classique afin qu'elle soit accessible à tous. L'exemple le plus reconnu en France est l'événement « Tous à l'opéra », organisé par la Réunion des Opéras de France en partenariat avec Opera Europa et RESEO. Le temps d'un week-end, le public est invité à se rendre gratuitement dans les opéras, à l'occasion des Journées européennes de l'opéra. Cette année, pour la dixième édition, près de 80 000 spectateurs ont franchi les portes des opéras : 18 000 à Toulouse, 12 000 à Lyon, 9 200 à Bordeaux, 4 000 à Marseille, 3 500 à Lille et à Nancy, plus de 3 000 à Tours et plus de 2 500 à Caen etc. Malheureusement ces chiffres n'indiquent pas le nombre de nouveau venu à l'opéra. De multiples opéras proposent des opérations ciblées vers les publics empêchés : par exemple, l'Opéra National du Rhin supervise des actions en partenariat avec la protection judiciaire de la jeunesse, en direction des mineurs en phase de réinsertion sociale[79], il travaille également avec l'hôpital de Hautepierre à Strasbourg et les enfants atteints de maladies malignes. Dans un reportage « Les enfants malades à l'opéra[80] », Madame Ohmann, qui est l'investigatrice de ces projets, s'exprime sur les retours plus que positifs de l'expérience, tant au niveau des enfants qui ont pu sortir du service d'oncologie cette saison pour venir voir le ballet « Casse-noisette », que sur leur famille et les proches. Par ailleurs, l'Opéra de Lille met en place de nombreuses séances en audiodescription pour les personnes malvoyantes avec des visites en amont, afin de leur permettre de toucher les différents décors et costumes. Ces actions vis-à-vis des personnes à mobilité réduite sont en partenariat avec des centres sociaux et des associations et sont subventionnées depuis 2015 par la délégation Personnes en situation de handicap.

[79] Hervé Petit, responsable du département jeune public de l'Opéra National du Rhin m'a précisé que lors de leur dernière expérience, ils ont embauché un garçon au sein de l'équipe de la machinerie à qui ils ont offert notamment une formation de chauffeur poids lourd. D'ailleurs, selon lui « *cette démocratisation passe par un contact le plus direct possible avec le spectacle vivant. Elle ne peut se résumer en quelques chiffres*. »

[80] Alsace 20, « Les enfants malades à l'opéra », Consulté le 02 juin 2016, Disponible à l'adresse : http://www.alsace20.tv/VOD/Magazines/S-engager-pour-demain/Enfants-malades-opera-zPJ21MMvK0.html

L'Opéra a d'ailleurs proposé cette saison deux opéras en audiodescription[81]. L'Opéra de Rouen mène annuellement depuis 2008 des collaborations avec le centre de détention de Val-de-Reuil. L'orchestre de l'Opéra de Rouen a d'ailleurs donné un concert dans ce centre le 11 mars dernier mettant à l'honneur le compositeur Toru Takemitsu. En outre, une dizaine de maisons d'opéra travaillent avec le milieu carcéral.

Les opéras cherchent également à transporter leurs actions sur l'ensemble du territoire français. « La Fabrique Opéra » œuvre dans ce sens depuis 2006 : il s'agit d'un réseau associatif créant des opéras coopératifs partout en France. Il initie, soutient et coordonne la production d'opéras en fédérant des établissements techniques, amateurs et professionnels mais aussi des acteurs publics et privés dans la production d'événements d'excellences uniques en France[82]. Afin de changer le regard du public français sur l'opéra et de permettre une ouverture pour tous, ils impliquent des lycéens, apprentis et étudiants dans la fabrication de spectacles lyriques, ils investissent des lieux populaires et proposent notamment des tarifs toujours plus avantageux. En quelques chiffres, « La Fabrique Opéra » propose 1 à 3 projets par an, 50% du public est néophyte, 65% du budget est généré par la billetterie, 9 000 personnes en précarité invitées d'ici 2018 et 50 000 enfants initiés à l'opéra d'ici 2018 également. Outre ce projet national, le Angers-Nantes Opéra a également proposé plusieurs représentations du Pauvre Matelot de Darius Milhaud dans les cafés et centres de détention de la région. Dans une même optique, l'Opéra de Paris a projeté gratuitement Carmen de Georges Bizet à la Baule et dans les arènes de Bayonne en plein air.

Ainsi, ces multiples actions ont toutes pour vocation de rompre la fausse image élitiste du milieu de la musique classique en proposant une ouverture des lieux de diffusion mais également de se déplacer vers les non-publics[83] via des partenariat ou des projets collaboratifs.

---

[81] EURAFECAM, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.eurafecam.org/EURAFECAM/Vie_association/Lille_ouverte_a_tous/Rapport_accessibilite_2015/opera.htm

[82] La Fabrique Opéra, l'opéra coopératif, Consulté le 17 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.lafabriqueopera.com

[83] Notion introduite en 1972 par Francis Jeanson dans son ouvrage *L'action culturelle dans la cité*. Il distingue notamment trois publics : la clientèle, le public potentiel et le non-public. Il est caractérisé par des conditions d'accès à la culture non-favorables, mais sans pour autant en être exclus.

ii. Nouvelle forme de concert ?

La forme du concert que nous connaissons aujourd'hui n'a pas toujours été comme telle, de même que pour le choix des œuvres. Par exemple, à la société des concerts du conservatoire dans les années 1804-1805, la grande habitude qui était de mise constituait à achever le concert par des ouvertures d'opéras. Aujourd'hui, cela paraît incohérent au vu des mœurs culturelles dont la musique classique s'est vêtue avec la bourgeoisie du XIXème siècle. Pourtant bouleverser ces fameux codes, en changeant de lieux, l'ordre des pièces etc., peut-être une des solutions pour attirer un nouveau public. La forme du concert doit donc changer, mais non pas contre la musique, mais pour la musique. Il s'agit alors de rompre avec les formes conventionnelles héritées du passé, notamment le rapport en sens unique de la scène vers la salle, mais également par le biais de nouvelles conditions spatiales, comme le festival.

Le festival représente une excellente alternative sur le marché de la démocratisation de la musique classique. Empruntée aux musiques populaires, cette forme de concert est beaucoup plus informelle et moins institutionnelle comme peut l'être les concerts classiques dans les salles habituelles. 54 festivals de musique savante (romane, musique de chambre, symphonique, ancienne, classique, romantique, etc.) sont recensés en France parmi un total de 87 festivals[84]. De nature conviviaux, les festivals se déroulent pour la plupart durant la période estivale de l'année et sont en contradiction avec les normes liées au contexte de la musique classique. Cette démarche s'inscrit à travers une volonté de rendre la musique savante plus jeune et festive et ainsi d'attirer de nouveaux publics. C'est dans cette optique que le directeur et fondateur des Arts Florissants William Christie a créé le Festival *Dans les Jardins de William Christie* en 2012. C'est au sein de sa demeure et plus particulièrement de ses jardins situés à Thiré, que se déroule pendant une semaine le festival. Il s'agit d'une invitation à découvrir, dans un cadre totalement insolite, la musique baroque interprétée notamment par de jeunes chanteurs de l'Académie du Jardin des Voix et des étudiants de la prestigieuse Juilliard School. Portant un réel intérêt à la pédagogie, il propose ainsi chaque année, divers ateliers musicaux assurés par les artistes. Dans une même optique, le Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence promeut la jeunesse avec les élèves de l'Académie se produisant dans les villages alentours. En revanche, ce genre d'initiatives, malgré leur

---

[84] Fédération française des festivals de musique et du spectacle vivant, Guide des festivals, Consulté le 19/05/16, Disponible à l'adresse : http://www.francefestivals.com

noble cause, restent restrictifs en terme de diversification du public. En effet, il s'agit la plupart du temps, à part quelques exceptions, du même public assistant aux opéras et autres concerts de musique symphonique. Cependant, il reste intéressant d'impulser ces actions, néanmoins il s'agit de mettre en place des campagnes de diffusion adaptées afin de capter un public nouveau et t'attiser la curiosité auprès des jeunes.

En plus du festival, certains n'hésitent pas à chambouler totalement les codes via des démarches anticonformistes. C'est le cas d'Aurélien Ettori Dufor qui a organisé une série de concerts de musique savante dans un ancien squat emblématique de Paris. Toujours dans une optique de décloisonnement des genres, les artistes sont de plus en plus désireux de sortir des salles traditionnelles afin d'aller à la rencontre de nouveaux publics, en acceptant d'exploser certains codes ancestraux, mais sans pour autant vulgariser la musique classique.

Le *Festival du Printemps des Arts de Monte-Carlo* propose chaque année le concept du « voyage surprise ». Il s'agit là d'un bel exemple d'expérience de concert, mais sans aucun préalable requit de connaissances sur l'objet que nous allons entendre. C'est également l'occasion de se tourner vers des répertoires qui seraient pratiquement invendables sans ce protocole. Ce voyage représente une invitation à se rendre disponible et à accepter d'être surpris, par un lieu qui peut être industriel, très beau, historique – comme par exemple la vieille ville de Vintimille – et c'est aussi mettre le public dans un état de disponibilité qui lui permet psychologiquement d'écouter des œuvres qu'il n'écouterait pas autrement. La mixité est alors de mise, variant avec des pièces très contemporaines ou à l'inverse très classiques afin de découvrir des univers nouveaux. Pour l'édition 2016, le festival a notamment proposé un premier concert à l'Eglise de Breil-sur-Roya avec une programmation autour du chant grégorien, puis un second au Palais de l'Europe de Menton avec deux créations contemporaines autour de la musique expérimentale et de la danse. Avec cet exemple, c'est la forme du concert dans son ensemble qui se voit revisitée.

B. Diversifications des moyens de communication

i. Des saisons d'opéras renouvelées

Afin d'attirer un plus grand nombre de personne possible, les opéras et autres structures lyriques, mettent sur pied des programmations de plus en plus variées. D'une création contemporaine inédite à un grand classique du répertoire comme *La Flûte Enchantée* de Mozart, la palette des spectacles proposés, représente un grand nombre de genres musicaux différents.

Le jeune public représente un public potentiel pour les maisons d'opéras, désireuses d'élargir et de rajeunir leur public déjà présent dans les salles. Ainsi, depuis une dizaine d'années, les programmations jeunes publics fleurissent dans la plupart des salles de spectacle, destinées à diffuser de la musique classique. Ces nouveaux publics composés d'enfants âgés entre 5 et 12 ans sont pour la plupart très curieux et ouverts d'esprit. Ils font l'objet d'une attention toute particulière de la part des structures lyriques : en leur proposant des productions pour jeunes publics spécialement dédiées, elles y trouvent un moyen à long terme d'attirer les publics vers l'opéra dès leur plus jeune âge. Ce type d'action est notamment soutenu par le réseau RESEO, Réseau Européen pour la Sensibilisation et l'Education à l'Opéra et à la danse. Il s'agit d'une association qui s'engage à faciliter le développement et les relations entres ces membres, composés d'institutions lyriques. Elle met à disposition divers outils de travail tels que des rencontres, conférences, publications etc. afin de valoriser les projets innovants, les formations spécialisées, de promouvoir l'opéra pour le jeune public ainsi que divers travaux de recherches. Jusqu'à la fin du XXème siècle, le répertoire d'œuvres musicales pour enfants était très restreint, nous pouvons notamment citer *Pierre et le loup* de Prokofiev, *Le Carnaval des animaux* de Saint-Saëns ou encore *Piccolo Saxo* d'André Popp. Afin d'optimiser la capacité de concentration des enfants, le format approprié représente idéalement une heure environ de spectacle et 35 minutes pour les moins de quatre ans. Malheureusement RESEO ne disposent actuellement pas de retour chiffré de ces projets à travers l'Europe.

Certaines structures proposent également des programmations totalement inédites, basées sur la surprise. C'est ainsi que l'Opéra de Lille propose aux habitants des villes de la métropole de constituer des groupes de 50 personnes afin d'assister à un

spectacle inconnu, moyennant un tarif spécifique de groupe. Ce concept permet de briser les aprioris et attentes des individus que peuvent refléter les œuvres programmées, et incite ainsi à la découverte artistique.

L'utilisation du répertoire de la musique dite classique reste également un excellent moyen d'attirer un public varié. La notion de répertoire représente le catalogue des œuvres qui composent le fond habituel des structures lyriques et ensembles symphoniques. Les œuvres liées à cette notion ont souvent pour caractéristique d'être très connues de tous. En outre, ils représentent les « tubes » de la musique classique que l'on peut entendre par exemple dans les bandes annonces de films[85], dans certaine publicité à la télévision[86] ou même parfois comme musique d'attente sur les répondeurs téléphoniques, dans les ascenseurs etc. Ce sont pour la plupart des petits airs reconnus de tous mais souvent difficile à situer historiquement pour les non-mélomanes. Par exemple, l 'Opéra de Lille a souvent recours au répertoire pour attirer son public : « *Notre Barbier de Séville a touché 10 000 personnes en mai dernier, dont moins d'un tiers d'abonnés, alors qu'un opéra se compose habituellement de 95 % d'abonnés* », se réjouit Laurence Lamberger-Cohen.

ii. De nouveaux médiateurs pour la musique classique : une nécessité ?

Alors que la plupart des genres musicaux jouissent de l'apport des Nouvelles Techniques de l'Information et de la Communication dans leur bien, la musique savante, quant à elle, souffre d'un manque de visibilité sur ces différents médias. Depuis une quinzaine d'années, le marketing est entré dans l'univers de la musique classique afin d'étoffer et d'adapter l'offre culturelle en analysant les caractéristiques et comportements des spectateurs. Il s'agissait alors d'améliorer la communication, la politique de prix et étudier plus en détails la question des publics. L'utilisation des NTIC s'est alors imposée comme le canal principal pour accroître les usages en accommodant les contenus par rapport aux comportements observés, en transformant les formats traditionnels afin d'actualiser l'image du spectacle. Un nouveau concept s'est notamment installé au sein de la musique savante : celui de la retransmissions de spectacles de maisons d'opéra

[85] Dans le film de Stanley Kubrick, « 2001, l'odyssé de l'espace », nous pouvons entendre « Ainsi parlait Zarathoustra », un poème symphonique composé par Richard Strauss

[86] Décathlon a utilisé *L'Aquarium* issu du Carnaval des animaux de Camille Saint-Saëns pour une de ses publicités. De même que la célèbre marque Chanel s'est servit de l'œuvre *Clair de Lune* de Claude Debussy pour la publicité d'un de ses parfums.

dans les salles de cinémas sur écrans géants. Il s'agit d'un phénomène qui reste récent – « Viva l'Opéra » dans les cinémas UGC, en partenariat avec l'Opéra National de Paris, existe depuis sept ans – mais dont le succès ne s'est pas fait attendre. Il s'agit alors d'un excellent exemple de l'utilisation des nouveaux médias pour transmettre la musique des maisons d'opéras à un public néophyte. Même si les deux organismes Pathé live et Viva l'opéra revendiquent un certain éclectisme au sein du public et une ouverture sur les jeunes, aucune étude concernant la nature des spectateurs y participant n'a encore été publiée. Les pièces choisies représentent globalement de grandes œuvres du répertoire traduisant ainsi une volonté d'accessibilité à tous et non d'un concept original.

A l'échelle du numérique, différentes initiatives se sont mises en place ces dernières années, qui relèvent encore pour l'instant du domaine de l'expérimentation. De l'autre côté de l'Atlantique, sur le territoire américain, plusieurs salles et orchestres ont réservé un certain nombre de places pour les « Live Tweet » pendant le concert. Il est donc obligatoire de venir avec son téléphone portable et de tweeter pendant la représentation ses émotions, des photos, des vidéos etc. Ces personnes appelées des « twettos », ont donc leur espace réservé, afin de ne pas gêner les autres spectateurs. D'autres initiatives font appel au mélange entre la projection d'images et un concert beaucoup plus classique, avec un répertoire qui n'a pas forcément de lien direct avec les images projetées. Toutes ces initiatives sont intéressantes puisqu'elles permettent de parler à ces nouvelles générations qui ont l'habitude de ce mélange des genres sur leurs dispositifs numériques. Pourquoi la musique classique ne s'intégrerait pas dans ces dispositifs-là ? La question n'est pas : comment introduire du numérique dans la musique classique ? Mais : comment faire pour introduire la musique classique dans l'univers numérique, qui est celui dans lequel consomme la culture les jeunes générations.

En 2005, le DJ américain Jeff Mills a collaboré avec l'Orchestre Philharmonique de Montpellier sous la direction du chef d'orchestre Alain Altinoglu pour jouer ses titres sous le projet *Blue Potential*[87]. Cette expérience a ouvert la voie à de nombreuses autres. En 2012, l'Orchestre National d'Île-de-France a repris le projet *Light From the Outside World*[88] à la salle Pleyel mêlant orchestre et intervention en direct du DJ, retransmis sur les sites de la Cité de la Musique et d'ArteLiveWeb. Il existe également des initiatives où ce sont les orchestres qui sollicitent l'intervention d'artiste extérieur à la musique

[87]Jeff Mills – Blue Potential, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : https://www.residentadvisor.net/reviews/3883

[88] Philharmonie de Paris, Jeff Mills, Orchestre national d'Île-de-France. Light from the outside world, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://live.philharmoniedeparis.fr/concert/0992350/jeff-mills-orchestre-national-d-ile-de-france-light-from-the.html

savante. C'est le cas de Laurence Equilbey, chef d'orchestre et directrice artistique du chœur de chambre Accentus, qui, en 2009, a fait appel à des musiciens électro-pop comme Emilie Loizeau ou Olivia Ruiz pour le projet Private Domain[89]. Mêlant répertoire baroque et dispositif numérique, de nombreux enregistrements sont effectués et le projet se voit également donné pour le festival du Printemps de Bourges. A Miami, aux Etats-Unis, un ensemble composé de jeunes musiciens a vu le jour en 1987, mais c'est en 2011 qu'il a finalement été installé dans un bâtiment conçu par Frank Gerhy, le New World Center[90]. Les concerts y sont retransmis en direct sur un mur de 650 m2 et enrichis de QR codes, qui lorsqu'ils sont scannés, offrent au public des informations supplémentaires sur les œuvres. Au sein du bâtiment, des projections visuelles complètent les performances afin de renvoyer une image plus moderne des concerts de musique savante.

Les plateformes que représentent les réseaux sociaux sont également un excellent moyen pour véhiculer et moderniser la musique classique. En 2009, le YouTube Symphony Orchestra a organisé une grande campagne de recrutement de jeunes musiciens via la mise en ligne de leurs vidéos sur leur site de partage[91]. Après vote des internautes, l'orchestre a finalement été assemblé et a organisé un concert au CarnegieHall, sous la caution artistique du London Symphony Orchestra et du chef d'orchestre Sir Michael Tilson Thomas. Cette opération se répéta en 2011 avec un concert à l'Opéra de Sydney, retransmis en direct sur YouTube. Elle a réuni 11,1 millions d'internautes en direct lors de ce *livestream*, ce qui reste un record dans sa catégorie. En 2009 également, le réseau Twitter lance son projet *Twitter-dammerung* en collaboration avec le Royal Opera House, plaçant les réseaux sociaux au cœur de la création artistique[92]. En effet, durant trois semaines, les internautes étaient encouragés pour participer à la rédaction d'un livret d'opéra, à la manière d'un cadavre exquis.

Que ce soit pour créer ou transposer un répertoire déjà existant, les nouveaux médias disponibles sur le marché ainsi que la culture numérique et électronique représentent des canaux de communication très importants chez les jeunes. Afin d'entretenir une certaine curiosité vis-à-vis du public et de faire face à la concurrence

---

[89] France Culture, Musique : les choix de Laurence Equilbey, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.franceculture.fr/emissions/linvitee-de-la-dispute/musique-les-choix-de-laurence-equilbey#

[90] New World Symphony, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : https://www.nws.edu

[91] YouTube, YouTube Symphony Orchestra 2011, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/user/symphony

[92] The Washington Post, 'Twitterdammerung : the Twitter Opera' Debuts at the Royal Opera House, Consulté le 23 mai 2016, Disponible à l'adresse : http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/09/06/AR2009090602317.html

des musiques populaires, les NTIC s'imposent comme un véritable médiateur culturel entre les jeunes générations et la musique savante, mais ces canaux mériteraient d'être d'avantage exploités et intégrés dans les modes de consommation.

Conclusion

Des règles sociales ont certainement évolué au cours des derniers siècles mais la musique classique se compose de tout un ensemble d'œuvres et implique également un ensemble de comportements, une relation à la musique qu'il semble complexe de fondamentalement changer sans la dénaturer ou la vulgariser. Il paraît difficile pour un spectateur d'entretenir la même relation avec un concert de pop musique et une symphonie de Beethoven. Toutes les solutions consistant à faire écouter de la musique classique aux jeunes « malgré eux », leur démontrer qu'ils sont capables de l'aimer, sont appréciables dans le sens où la musique classique est globalement absente des médias qu'ils ont l'habitude d'utiliser. Malgré ces avancements, l'écoute de la musique classique sur le long terme nécessite une attitude de recueillement et un rapport d'admiration vis-à-vis des grands artistes, ce dont semble incapable la jeunesse d'aujourd'hui et ce qui est intrinsèquement en opposition avec le mode du zapping.

Il existait jusqu'à présent très peu d'étude sur les institutions de la musique classique, mais depuis peu elles émettent de plus en plus le souhait d'avoir un véritable retour concernant leur politique de démocratisation, de programmation, de tarification etc. C'est le cas de l'Opéra de Lyon comme nous l'avons vu avec son étude « Opéra à Mistiguette » avec les écoles de Vénissieux ; le livre de Stéphane Dorin qui va représenter une véritable source empirique et statistique afin de comprendre les pratiques du public de la musique classique à l'ère numérique[93] ; et enfin, une étude est actuellement en cours depuis le mois de janvier 2016, et ce, sur une durée d'un an sur « Quelles évolutions des opéras dans le contexte de réforme territoriale ? Une démarche collaborative et prospective au service des structures lyriques ». Il s'agit d'une étude pilotée par l'Observatoire des Politiques Culturelles composé de Guy Saez, directeur de recherche au CNRS, de Pierre Miglioretti, docteur en science politique, et de Valérie Thackeray, doctorante en sociologie de la culture. L'OPC a publié sur son site internet un avant-goût du sujet traité par cette étude : « *Le secteur lyrique se caractérise par la diversité des structures qui œuvrent à la création, la production et la diffusion ainsi que par un maillage plus ou moins dense de ces structures sur les territoires. Dans un contexte marqué par les bouleversements liés à la réforme territoriale, la contraction des*

[93] S. Dorin, La musique classique et ses publics à l'ère numérique. Enquête sur la fréquentation des concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine, Paris, les éditions des Archives contemporaines, 2016 (à paraître).

finances publiques et les transformations des politiques et de l'environnement culturels (nouveaux enjeux de l'action culturelle, transversalité dans les pratiques professionnelles, impacts du numérique, évolutions des pratiques des Français, etc.), la Réunion des Opéras de France (ROF) a sollicité l'OPC pour accompagner la réflexion sur l'évolution et le positionnement stratégique des maisons d'opéra et institutions d'art lyrique. Dans le cadre de cette démarche conçue comme participative et prospective, les problématiques de collaborations et de réseaux (entre les structures ainsi qu'avec leurs partenaires) ainsi que d'ancrage et de rayonnement territorial seront plus particulièrement abordées, à travers les exemples de deux nouvelles régions issues de la réforme territoriale : Alsace-Champagne-Ardenne-Lorraine et Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes[94]. »

Ces études progressives traduisent une certaine envie de comprendre les mutations économiques du secteur lyrique. Il s'agit alors d'apporter des solutions financières afin d'accroître l'activité musicale et de continuer ainsi à œuvrer en faveur de tous les publics via des actions de sensibilisation comme nous l'avons vu dans la seconde partie de ce mémoire. Quelque soit leur modèle économique, les institutions culturelles diffusant la musique classique font face à une même problématique : comment affronter l'avenir et dans quelles conditions ? Comme nous l'avons vu dans ce mémoire, cet enjeu est représentatif de la situation française de la musique classique. Mais ces questionnements sont aussi au cœur des débats à l'échelle internationale. En effet, deux événements récents, extérieurs à la France, révèlent d'une situation complexe à l'étranger également. En février 2015, l'English National Opera, géré par l'Arts Council England[95] annonce que ce dernier fera l'objet d'un financement exceptionnel afin d'accompagner la mutation de son modèle budgétaire : « *En dépit d'un travail remarquable et du rôle important que joue la compagnie dans le développement de nouveaux talents, le ENO peine à atteindre ses objectifs de vente et sa stabilité à long terme, et ce malgré les apports financiers de stabilisation reçus entre 2003 et 2006 (…). Tout en notant de récentes améliorations, le ENO a largement puisé dans ses réserves : le Art Council et le ENO sont tous deux d'accord sur la nécessité d'un changement radical de son modèle économique* ». Cet événement traduit parfaitement les différents troubles économiques présents en Europe : crise financière, problèmes internes etc. Il s'agit alors, non pas de couper certaines subventions comme cela a été le

94 Observatoire des Politiques Culturelles, « Quelles évolutions des opéras dans le contexte de réforme territoriale ? », Consulté le 01 juin 2016, Disponible à l'adresse : http://www.observatoire-culture.net/rep-etudes/ido-122/quelles_evolutions_des_operas_dans_le_contexte_de_reforme_territoriale.html
95 Il s'agit de l'organisme public chargé de la promotion des arts en Angleterre.

cas en Italie et ou France, mais d'accompagner financièrement l'institution en proposant un nouveau modèle économique.

Le second évènement s'est déroulé outre-Atlantique au sein de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles. Pour cette institution il ne s'agit pas de menaces budgétaires – elle représente un exemple économique dans son domaine avec 57% de revenus issus des ventes de billets –, mais d'une inquiétude générale face au vieillissement de son public. Cette question est très largement plébiscitée au Etats-Unis puisqu'elle soulève de nombreux débats interposés entres les journalistes. En janvier 2014, un article rédigé par Mark Vanhoenacker intitulé « Requiem, Classical music in America is dead », et publié sur le site Slate, a suscité de vives réactions, remettant en avant la question du renouvellement des publics.

D'une manière générale, la diversité sociale et l'âge du public sont au cœur des enjeux pour ces institutions culturelles, qu'elles soient françaises, américaines, etc. Comme nous l'avons vu au sein de ce mémoire, l'école représente un médiateur important auprès de la jeunesse afin de redorer l'image de la musique classique et de susciter de nouveau l'envie de la consommer. Les institutions culturelles telles que les opéras, orchestres, et autres ensembles doivent également travailler vers les « non-publics ». L'ère numérique où la musique classique est globalement très peu présente semble fournir l'opportunité de nouvelles pratiques culturelles pour les publics existants plutôt que de permettre l'émergence de nouveaux publics. Il est inutile d'espérer à ce stade rajeunir considérablement les publics grâce au numérique ; les générations les plus jeunes ayant un rapport à la culture et à la musique qui diffère de manière substantielle, au-delà des supports de consommation et d'écoute, à celles qui les ont précédées.

En effet, les derniers chiffres concernant le public de la musique classique sont alarmants puisque selon les enquêtes Pratiques Culturelles des Français, corroborés par d'autres enquêtes européennes du même type et, selon les enquêtes empiriques disponibles, nous serions passé d'un âge médian situé entre 30 et 40 ans environ dans les années 1950-1960 à 61 ans aujourd'hui[96]. Ainsi, l'hypothèse dite du cycle de vie, qui postule une orientation des sorties culturelles vers la culture savante au fur et à mesure de l'avancée en âge, doit être écartée. A la place, il faut observer que les générations

[96] S. Dorin, La musique classique et ses publics à l'ère numérique. Enquête sur la fréquentation des concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine, Paris, les éditions des Archives contemporaines, 2016 (à paraître).

successives tendent à conserver, en vieillissant, les préférences culturelles et musicales acquises dans leur jeunesse. Ainsi, les générations ayant embrassé le jazz continuent à en écouter, et l'on peut faire l'hypothèse que cette évolution affecte de la même manière les musiques populaires issues du rock, du rap et de la musique électronique. Le maintien des préférences culturelles avec l'âge semble être un phénomène qui affecte les consommations dans leur ensemble, les sorties culturelles ne faisant pas exception. La question du renouvellement des publics de ces activités culturelles est donc posée, et avec acuité en ce qui concerne le concert de musique classique, forme artistique qui s'en trouve affectée en premier lieu. La progression et le niveau désormais élevé du manque d'intérêt, chez les plus jeunes générations notamment, envers les genres musicaux savants, semblent constituer les raisons les plus sérieuses du vieillissement des publics en France, aux Etats-Unis et en Europe, et de son non-renouvellement à terme[97].

---

[97] *Ibid.*

Bibliographie

Ouvrages

BELL Daniel, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Edition Puf, 1979

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Edition Essais 1999

BOURDIEU Pierre, *La distinction : Critique sociale du jugement*, Edition Broché, 1979

CHAUVEL Louis, *Les classes moyennes à la dérive*, Editions du Seuil, coll. « La république des idées », 2006

LAHIRE Bernard, *La culture des individus*, Dissonances culturelles et distinction de soi, Edition la Découverte, 2006

Articles & revues

ELOY Florence, « Le rapport des élèves de milieux favorisés à la culture scolaire : le cas de l'éducation musicale au collège », *Agora Débats/Jeunesse* n°66, vol.1, 2014

PETERSON Richard A., « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et Sociétés*, volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 145-164.

Enquêtes

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français*, enquête 2008, Paris, Ministère de la culture – DEP, La Documentation française, 2009.

DONNAT Olivier et OCTOBRE Sylvie, *Les publics des équipements culturels*, « Méthodes et résultats d'enquêtes », Travaux du séminaire Pratiques culturelles et publics de la culture, 1999-2000

DORIN Stéphane, *La musique classique et ses publics à l'ère numérique*. Enquête sur la fréquentation des concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine, Paris, les éditions des Archives contemporaines, 2016 (à paraître).

DOUBLET Gérard, *Opéra : Nouveau public, nouvelles pratiques*, L'enquête sur les publics des Opéras de la Réunion des Théâtres Lyriques de France (Juin 2001)

KAYA Lucie, *Musiques et jeunes public, écouter – interpréter – inventer*, février 2012, Premier'Acte – Agence Conseil, Ministère de la culture et de la communication – DMDTS

LOCKWOOD Didier, *Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ?,* Rapport à l'attention de Monsieur Frédéric MITTERAND, 2010

OCTOBRE Sylvie, *Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ?,* Ministère de la Culture et de la Communication, 2009

ZUNIGO Xavier et WOLFF Loup, Association Française des Orchestre, « Les publics de l'orchestre », Enquête Nationale, Saison 2013/14

Mémoire

LAFOUCARDE Vincent, La musique classique : un art politique ?, Université Lyon 2, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, sous la direction du Professeur Bernard LAMIZET, 2006-2007

MARCAIS-HUSSON Maximilien, Le jeune public de la musique classique, IEP de Toulouse, sous la direction de Martine Azam, 2012

MEUGNOT Thomas, Médias et nouvelles technologies : des outils modernes pour la démocratisation de la musique classique, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, sous la direction de Philippe Barthélémy, 2013

Webographie

AD Randa, « La lutte sur le marché du streaming : YouTube riposte », MyBandNews, Publié le 19 avril 2016, Consulté le 31 mai 2016
Disponible à l'adresse : http://mybandnews.com/2016/04/youtube-a-la-conquete-du-marche-musical/

EURAFECAM, Consulté le 23 mai 2016
Disponible à l'adresse : http://www.eurafecam.org/EURAFECAM/Vie_association/Lille_ouverte_a_tous/Rapport_accessibilite_2015/opera.htm

FAURE Anne. 2007. « Le modernisme », La Clé des Langues (Lyon: ENS LYON/DGESCO). ISSN 2107-7029. Mis à jour le 16 juin 2009, Consulté le 27 mars 2016
Disponible à l'adresse : http://cle.ens-lyon.fr/anglais/le-modernisme-29870.kjsp

« Où sont les femmes dans la musique classique », France Musique, Publié le 02 octobre 2013, Consulté le 06 juin 2016
Disponible à l'adresse : http://www.francemusique.fr/actu-musicale/ou-sont-les-femmes-dans-la-musique-7766

La Fabrique Opéra, l'opéra coopératif, Consulté le 17 mai 2016
Disponible à l'adresse : http://www.lafabriqueopera.com

Observatoire des Politiques Culturelles, « Quelles évolutions des opéras dans le contexte de réforme territoriale ? », Consulté le 01 juin 2016
Disponible à l'adresse : http://www.observatoire-culture.net/rep-etudes/ido-122/quelles_evolutions_des_operas_dans_le_contexte_de_reforme_territoriale.html

ORFEUIL Jean-Pierre, « La mobilité, nouvelle question sociale ? », *SociologieS* , Dossiers, Frontières sociales, frontières culturelles, frontières techniques, mis en ligne le 27 décembre 2010, consulté le 03 mars 2016
Disponible à l'adresse: http://sociologies.revues.org/3321

PROUST Jean-Marc, « Le classique n'est pas soluble dans le MP3 », Slate, Publié le 19 décembre 2010, Consulté le 31 mai 2016
Disponible à l'adresse : http://www.slate.fr/story/31593/classique-CD-ventes-mp3

REGGIANI Pandora, « L’opéra à la rencontre de ses nouveaux publics », Dossier Art de vivre, mis en ligne le 31 octobre 2013, Consulté le 03 mai 2016
Disponible à l’adresse: http://www.lenouveleconomiste.fr/dossier-art-de-vivre/lopera-a-la-rencontre-de-ses-nouveaux-publics-20278/

ROSEN Charles, « La musique classique a-t-elle un avenir ? », *Le Débat* 3/2002 (n° 120), p. 119-132, Consulté le 19 mars 2016
Disponible à l’adresse : https://www.cairn.info/revue-le-debat-2002-3-p-119.htm

STANISLAS Morel, « Une classe de zep à l'opéra de paris. Enjeux et effets de l'action culturelle», *Réseaux* 3/2006 (n° 137), p. 173-205, Consulté le 20 mars 2016
Disponible à l’adresse : www.cairn.info/revue-reseaux1-2006-3-page-173.htm.

Table des matières

Annexes

Synthèse du projet « L'Opéra à l'école »

A. Présentation

« L'opéra à l'école » est un projet initié à la rentrée scolaire 2011 entre l'Opéra de Lyon et deux établissements scolaires de Vénissieux., et ce, sur une durée de trois ans. Ce projet s'articule autour de deux axes majeurs. Tout d'abord, il garantit la mise en place d'ateliers de pratique artistique, supervisés par sept artistes, mêlant musique, théâtre, danse et arts plastiques ; puis dans un second temps, ce projet permet la découverte de l'univers de l'opéra grâce à l'organisation de rencontres et d'ateliers avec des artistes et des technicien que ce soit en situation de spectacle ou de répétition. Le projet est mené par trois acteurs que sont le pôle de développement culturel de l'Opéra de Lyon, la ville de Vénissieux et l'Education Nationale, et il se voit notamment financé par la Fondation d'entreprise Total, la Fondation d'entreprise France Télévisions et l'entreprise Clairefontaine. Ce projet artistique est accompagné d'un projet d'étude *L'Opéra aux Minguettes*, mené par une équipe de l'Institut Français de l'Education. Il a pour but d'appuyer empiriquement ce travail afin d'observer les enjeu d'un tel projet, du point de vue des professionnels engagés dans l'action et des élèves. Il est intéressant de constater que la question concernant la commande d'une évaluation de ce genre de projet est formulée en amont. Il s'agit alors ici pour l'Opéra de formuler des attentes plus précises concernant ce projet d'étude. Il convient alors pour eux de récolter un véritable apport méthodologique afin d'aider les parties prenantes – artistes, opérateurs culturels, partenaires – à prendre du recul tout au long de la mise en œuvre du projet, et ainsi pouvoir réajuster certaine propositions au cours du projet. L'étude met notamment l'accent sur les différents impacts que ce type d'action culturelle et artistique d'envergure à l'école peut avoir sur les participants et les cadres d'actions ; l'organisation des enseignements et les méthodes d'apprentissage ; les dynamiques de partenariat ; les processus de création artistique ainsi que les pratiques des artistes. L'évaluation de ce type de projet est malheureusement souvent négligée par les institutions culturelles, qui pourtant, permet d'évaluer la traduction de ces postulats dans le réel, avec une finalité opérationnelle. Après deux ans sur ce projet, certains points encourageant se dégagent, notamment l'installation d'une relation de confiance et de dialogue entre tous les acteurs du projet permettant son bon déroulement. En revanche, la limitation de l'étude en terme

de temps – seulement trois ans – se révèle complexe et induit une étude des impacts à moyen terme uniquement[98].

B. La place des parents

Dans cette démarche de projet « L'Opéra à l'École » la place des parents est diversement considérée par les professionnels du 1er et du 2nd degré.
Au 1er degré, certains enseignants confrontés à une difficulté permanente à rencontrer les parents de leurs élèves, à les mobiliser dans des accompagnements de sorties au spectacle et peu convaincus de la qualité des productions artistiques ne voient pas en quoi il serait porteur d'investir sur cette partie de leur travail en direction des parents.
De son côté la directrice a recueilli des retours très positifs de parents et la « banalisation » du projet de leur part en A3[99] est pour elle un signe d'intégration réussie.

Au 2nd degré, la relation École-famille est un axe fort des enjeux du partenariat entre l'opéra et le collège qui s'est traduit par une valorisation de cette « discipline » dans toutes les instances et rencontres avec les parents. Même constat qu'au 1er degré, au bout d'une année les parents siégeant au conseil d'administration ne considéraient plus cette implantation de l'opéra comme un des projets de l'établissement mais une discipline intégrée au curriculum. Cependant la seconde année au collège (A3), les enseignants surinvestis dans le développement du projet artistique et les pilotes très mobilisés sur les aspects organisationnels, la question des parents a été mise de côté.
Conscient de cet état de fait, le coordonnateur du projet inscrit une relance sur cet axe le développement du nouveau projet au collège.

La qualité des relations École-Familles est un paramètre important à prendre en compte dans le développement des apprentissages des élèves. En effet, ces derniers ont besoin que les adultes dialoguent pour l'étayer dans la construction de ses apprentissages et l'aider à trouver sa place en tant qu'élève et futur citoyen.

---

[98] Enfance, Art et Langages, Actes du colloque « La résidence d'artiste en milieux scolaire et éducatif – Pratiques et Recherches – », 24 et 25 septembre 2013 à Lyon.

[99] A1 = Première année du projet
A2 = Deuxième année du projet
A3 = Troisième année du projet

C. La place des élèves

i. La motivation des élèves

La population d'élèves se caractérise par des écoliers motivés et impliqués au quotidien dans leurs apprentissages sans éprouver de difficultés majeures, à l'exception de quelques-uns. Ils deviennent des collégiens stimulés par le passage au collège.
Leur implication dans leurs études est alors portée par une finalité pointée à l'horizon de leur avenir professionnel. Une proportion élevée, un tiers, éprouve des difficultés scolaires et l'ennui gagne progressivement de plus en plus d'élèves, 20% en 5e.

Les caractéristiques de cette population correspondent, pour le moins, à un des critères de la cible du projet « L'Opéra à l'école » : une proportion importante d'élèves (1/3 tiers) se sent en difficulté scolaire.

ii. La perception des élèves du genre opéra

Les élèves se sont familiarisés avec le genre opéra dans sa pluridimensionnalité. Ils ont construit et acquis des connaissances sur la forme artistique en visitant l'œuvre de Mozart *La flûte enchantée*, par le truchement d'approches variées en A2. De même, leur participation, en A1 et A3, à la réalisation de spectacles comme chanteur et/ou musicien et/ou comédien et/ou danseur et/ou dessinateur de décors, leur ont permis non seulement de développer des savoir-faire et des savoir être dans ces différents domaines d'expression mais aussi d'expérimenter l'interdisciplinarité artistique. Ils ont découvert de nombreux métiers de l'opéra soit par leur participation à des ateliers spécifiques animés par des professionnels, soit en travaillant avec eux au cours de répétions et de leurs prestations sur scène. La fréquentation du bâtiment de l'opéra, place de la Comédie au cœur de la ville de Lyon, leur a offert des possibilités d'évolution dans des espaces scéniques, des espaces de répétition mais aussi d'être spectateurs dans la grande salle et à l'Amphithéâtre, à plusieurs reprises au cours des trois ans. C'est une ouverture culturelle sur le monde de l'opéra bien sûr, mais aussi sur un espace en centre-ville fréquenté par des types de populations différents de ceux qu'ils connaissent à Vénissieux. Ils retrouvent des danseurs de hip-hop avec lesquels ils sont plus en proximité sociale et culturelle qui s'entraînent et se produisent sur le péristyle du bâtiment de L'Opéra de Lyon.
Ils ont suivi des ateliers de hip-hop avec un danseur et ont intégré des « battles » dans leur spectacle en A3. L'opéra qu'ils ont fréquenté est un espace de rencontres artistiques de genres classique, moderne et urbain.

iii. <u>L'intérêt porté par les élèves à « L'Opéra à l'école »</u>

Au fil des trois années, l'appétence pour le projet « L'Opéra à l'école » semble s'éroder pour de plus en plus d'élèves. De la séduction de la nouveauté au changement de perspectives au collège sur les finalités des apprentissages, à un effet de lassitude, il semble pertinent de s'interroger sur la perception du sens du projet global lorsque 52% des élèves de 5e répondent qu'ils ne savent pas à quoi servent les ateliers « opéra », que « ça ne sert à rien » ou que nous entendons au cours des débats des énoncés tel que celui-ci « Moi je me suis perdu. On faisait *La Flûte enchantée* c'était le truc Papageno tout ça et en 5e, on nous dit on fait encore *La Flûte enchantée* mais ce n'est pas le même truc ». Cet élève illustre très bien le type de malentendus qui ont pu s'installer au cours de ce projet que nous connaissons bien par ailleurs (Bautier & Rochex 1997, Bonnery 2007)10. « Le truc » et « pas le même truc » révèlent ici une non appropriation du genre opéra et indique la nécessité de mise en mots, d'institutionnalisation des expériences vécues reliées au projet global.

Nous mettons en garde le lecteur de ne pas tirer de conclusions trop rapides basées ici sur le « dire » des élèves. Bien sûr c'est un élément important de prendre en compte la compréhension globale par les élèves du projet, cependant cela ne doit en rien occulter ce que les élèves ont vécu comme expériences inédites, ce qu'ils ont appris sans pour autant être toujours en capacité de le formuler.

iv. <u>Répertoire cognitif</u>

Le répertoire cognitif des élèves s'est enrichi grâce aux situations pédagogiques et didactiques mises en œuvre par les enseignants et les artistes tout autant que par des rencontres et la découverte du monde de l'opéra.
La durée de trois ans de projet et la fréquence hebdomadaire des ateliers de pratiques artistiques ont ouvert les élèves à l'expression artistique par l'appropriation de plusieurs langages – corporel, graphique, littéraire, musical, plastique, théâtral. Ils ont acquis des connaissances et des compétences consubstantielles à chaque discipline, à la pluridisciplinarité et à l'interdisciplinarité de la forme opéra. Ils ont aussi acquis des capacités plus fondamentales, subtiles et complexes, dans une perspective scolaire comme :

- Un système de mémoire auditive, visuelle, perceptive à la faveur d'une concentration longue.
- La pensée divergente liée au processus de création

Au-delà, certains aspects de ces pratiques artistiques mises en écho dans le quotidien des classes à l'école élémentaire, renforcées par les professeurs référents au collège ont démontré le possible maillage avec le travail dans les classes ordinaires comme la pratique de l'oral ou l'écriture prosodique que nous avons prises pour exemple (p 70). La richesse réelle de ces apprentissages exprimée par les élèves ne s'accorde pas avec leur utilité du point de vue des élèves. Points de vue qui se positionnent dans une perspective d'utilité pour leur avenir professionnel avec cette réflexion paradoxale d'un élève « J'espère qu'on va arrêter opéra parce que dans la vie ça va servir à rien. Si on veut faire cuisinier, on va pas faire des dessins ». Il semblerait qu'une étape manque, celle des temps d'institutionnalisation afin que les élèves comprennent le sens global du projet.

v. Répertoire émotionnel

Si les artistes se sont donné pour objectif de « faire de l'imprégnation et de faire ressentir (aux élèves) un maximum de choses » sur le plan émotionnel, les élèves décrivent plusieurs registres souvent par le biais d'une comparaison entre ce qui se passe en classe et dans les ateliers de pratiques artistiques.
Ils considèrent ces ateliers comme des espaces d'épanouissement, de plaisir avec pour la plupart des classes une bonne ambiance de travail collectif. Ce sont aussi des temps de décompression voire un exutoire.

En termes d'apprentissages les élèves disent apprendre à jouer les émotions et apprendre à maîtriser leurs émotions dans des situations diverses et variées, le point d'acmé étant le spectacle sur la grande scène de l'Opéra de Lyon. Pour les professionnels, enseignants et artistes, le terrain des émotions est délicat, pousser un élève dans une prestation qu'il refuse peut développer des ressentis négatifs voire des violences qui touchent à l'intime de la personne et peuvent aboutir à un renoncement de toute prestation.

vi. Répertoire socialisation

Ce que nous avons agencé dans ce répertoire recouvre divers aspects d'enjeux de socialisation en milieu scolaire.

Tout d'abord, nous nous sommes intéressées à la relation entre pairs et particulièrement celle entre filles et garçons. Alors que la comédienne et certains enseignants n'ont jamais renoncé à la mixité des pratiques quitte à « forcer » les élèves

dans certaines situations, d’autres se sont interrogé sur la pertinence d’une approche frontale. Au bout du compte un consensus s’est dégagé sur l’intérêt de poser clairement avec les élèves la problématique, point de départ pour progresser. Du côté des élèves, nous voyons qu’il est possible d’évoluer positivement et que certains élèves en ont retiré de la satisfaction.

Ensuite, au fil des trois années les élèves ont toujours manifesté leur enthousiasme au travail de groupe dans le contexte de « L’Opéra à l’école ». Le groupe comme contenant bienveillant et solidaire encourage la prise de risque individuelle, attribue une vraie place à chacun et une pleine responsabilité. Les élèves ont découvert le bénéfice du travail collectif et ses valeurs inhérentes.

Puis, vient la notion de partage dans la création artistique côté spectateur et côté prestation sur scène. Comme le dit si bien une élève à sa manière, ce sont des émotions qu’on ne ressent que dans ces moments-là ! Les élèves construisent une expérience de spectateurs en développant un esprit critique d’une part et d’autre part en lâchant prise se laissant portés par leurs émotions.

D. La place des professionnels

i. Du côté des artistes

Ce projet « prototypique » « L’Opéra à l’école », amène les professionnels de l’opéra à travailler avec des partenaires de l’Éducation nationale. Au contact des enseignants ils découvrent des spécificités d’un corps de métier éloigné de ceux qu’ils fréquentent habituellement. Pour mailler un partenariat solide, ils sont amenés à prendre le temps de découvrir l’histoire et les contextes d’exercice dans les établissements. A plusieurs reprises au cours des trois ans, la chargée de médiation culturelle et le chargé de production de l’opéra ont dit, l’un comme l’autre, comment ce projet a interrogé leurs pratiques, les a bousculés dans leur quotidien, les a renforcés dans les valeurs qui les animent.

ii. Du côté de l’Education Nationale

Le projet « L’Opéra à l’école » étant inscrit dans le projet d’école, l’implication de tous les enseignants de l’école Anatole France relevait de l’obligation. Sur les trois années du projet, les quatre enseignants de CM2 ou CM1/CM2, engagés dans « L’Opéra à l’école » ont participé à cette étude en A1 et A2 et deux d’entre eux ont maintenu leur participation en A3.

Habitués à construire des projets pédagogiques dans leur classe ou avec leurs collègues de même niveau de classes, les professeurs des écoles vivent le projet « L'Opéra à l'école » comme un projet « à part ». Ils le perçoivent comme :

- Un projet intéressant partagé avec un partenaire prestigieux,
- Une chance à saisir pour leurs élèves peu habitués à la culture de l'opéra,

Mais aussi comme :

- Un projet dont une partie de la dimension pédagogique échappe à l'école
- Puisqu'elle incombe aux artistes
- Un projet chronophage qui les engage au-delà des temps d'atelier
- Un projet onéreux.

E. La co-intervention

Ce projet a permis de montrer la grande complexité de cette modalité de travail que représente la co-intervention. Professionnels, enseignants et artistes, ont pour mission de construire ensemble des séances pédagogiques et didactiques, mais il leur appartient également d'aménager un milieu sécurisant pour les élèves, propice aux apprentissages, à la découverte de nouvelles formes d'universalité, à la rencontre de l'autre à travers soi. Le travail d'acculturation des métiers, au fil du temps, a permis d'inscrire cette responsabilité partagée, dans le respect de l'identité professionnelle de chacun, dans un maillage des cadres et des normes des deux institutions et surtout dans l'aménagement de situations explicites pour les élèves.

F. Les enseignements à tirer de ce projet « prototype »

i. <u>Préconisation en direction des élèves</u>

- Expliquer le sens global du projet
- Prendre en compte la parole des élèves
- Satisfaire l'appétence manifeste des élèves à créer, en faire un levier pour les apprentissages

ii. <u>Préconisation en direction des professionnels</u>

- S'emparer des dissensions professionnelles pour en faire des objets de travail collectif

La première dissension concerne un mouvement de pendule entre un projet opératique bâti à partir d'une proposition artistique.
La deuxième dissension relève des difficultés à clarifier, expliciter la place et le rôle de chaque professionnel - enseignant, artiste, opérateur opéra -, la part de responsabilité de chacun dans le développement du projet tout autant que dans le déroulement des ateliers artistiques en co-intervention.

La troisième dissension construite à partir d'une opposition entre *processus* vs *production* n'est pas des moindres puisque ressentie tant au niveau des responsables institutionnels, des pilotes et coordonnateurs du projet que du côté des enseignants et des artistes. Cette tension résulte d'un malentendu, non encore levé à ce jour nous semble-t-il, pour la plupart des professionnels.

iii. Préconisation en direction du pilotage et des organisations

- Installer le projet artistique dans la vie de l'établissement au quotidien et à tous les niveaux

Edition 2015 en quelques chiffres…

ORCHESTRES — 3

- OPMC
- BBC
- RADIO France

ENSEMBLES — 7

- La Petite Bande
- Cairn
- Jacques Moderne
- Gli Incogniti
- Casa da Mùsica
- La Belle Aventure
- Le Banquet Céleste

ARTISTES (Total) — 406

Artiste	Nombre
François Bayle	1
La Petite Bande	20
Jean Deroyer	1
OPMC	90
Ensemble Cairn	10
Ensemble Stravaganza	5
Marc Coppey	1
Finghin Collins	1
Ensemble Jacques Moderne & Gli Incogniti	25
Henri Barda	1
BBC Symphony Orchestra	104
Florent Boffard	1
Gianluigi Gelmetti	1
Kazuki Yamada	1
Blandine Rannou	1
Remix Ensemble Casa Da Musica	13
Célimène Daudet	1
Nicolas Crosse	1
Ensemble La Belle Aventure	6
Xavier Phillips	1
Bernard Foccroulle	1
Camille Thomas	1
Francesco Filidei	1
Le Banquet Céleste	12
Orchetre de Radio France	94
Martin Tenbremande	*1*
Nathanaël Gouin	*1*
Askar Ishangaliyev	*1*
Stephanos Thomopoulos	*1*
Stéphane Salort	*1*
Alain Pietka	*1*
Adriana Ferreira	*1*
Haruka Inoue	*1*
Eun-Joo Lee	*1*
Remy Reber	*1*
Justine Leroux	*1*
Vladimir Pervevic	*1*

LIEUX — 12

- Musée Océanographique
- Auditorium Rainier III
- Grimaldi Forum - Prince Pierre
- Grimaldi Forum - Salle des Princes
- CNRR Nice
- Château des Terrasses Cap D'Ail
- Yacht Club
- Casino de Beaulieu sur Mer
- Opéra Garnier
- Eglise de La Turbie
- Cathédrale
- Conseil National

COLLABORATIONS ECOLES / ARTS — 3

Lieu	Projet
Pavillon Bosio, Musée Océanographique	Projection photos élèves
Villa Arson, Auditorium Rainier III	Performance sonore EFFERALGANG
Ecole Française Audiovisuel	Projets visuels lors des concerts

CREATIONS / COMMANDES — 3

Compositeur	Œuvre
François Bayle	Deviner / Devenir
Nouno	Reverse
Pesson	Carmagnole

CONCERTS APPARTEMENTS — 9

Hôte	Artiste	Public
M & Mme Dastakian	Askar Ishangaliyev	12
M & Mme Daugimont	Martin Tenbremande	22
Mme Cailteux	Nathanaël Gouin	10
Mme Olitrault	Camille Thomas	20
Mme Ridoux	Camille Thomas	12
M Philippe Jourdan Gassin	Camille Thomas	50
M Jean Pastorelli	Camille Thomas	30
Mme Carole Guinard	Askar Ishangaliyev	20
M Rides	Stephanos Thomopoulos	15
		191

CARAVANES MUSICALES — 10

Ville	Artistes	Public
Cannes	Askar Ishagaliyev & Stéphane Salor	80
Menton	Alain Pietka & Eleves de Beausoleil	100
Grasse	Elèves de Monaco	80
Mougins	Martin Tenbremande Adriana Ferreira Elèves de Cannes	75
Roquebrune Cap Martin	Askar Ishagaliyev & Martin Tenbremande	25
Saint Laurent du Var	Askar Ishagaliyev & Martin Tenbremande & Haruka Inoue	125
Vence	Eun-Joo Lee & Martin Tenbremande	80
Villefranche Sur Mer	Remy Reber, Justine Leroux, Elèves de Roquebrune Cap Martin, Michelle Rodriguez	160
Mouans Sartoux	Justine Leroux, Eun-Joo Lee, Vladimir Percevic Elèves de Grasse	70
Saint Etienne de Tinée	Elèves de Monaco	200
		995

JOURNALISTES — 51

VIVACE

Journaliste	Média
Francesco Saponaro	Classic Voice
Ugo barbara	AGI
Nicolas Pedone	Rai Radio 3
Allison Zurfluh	Swiss Style
Luca Della Libera	Il Messaggero
Daniele Trripputi	Radio Rete Toscana Classica
Marco Di Battista	Radio Vaticana
Myriam Zerbi	Montecarloin
Giuseppe Pennisi	Musica, Formiche, Artribune, Sussidiario
Angela Calvini	Avvenire
Annalisa Tirrito	Porto & Diporto
Giuseppe Gavazzeni	Il Giornale
Luca Segalla	Musica
Lucia Ciammarughi	Radio Classica
Mario Mattia Giorgetti	Sipario
Maria Bologna	AMP
Roberto Caramelli	Repubblica
Carla Moreni	Il Sole 24 Ore
Gianluigi Mattietti	Amadeus
Fabio Zannoni	Il Giornale della Musica
Luigi Mattera	Royal Monaco
	21

OPUS 64

Journaliste	Média
François Deletraz	Le Figaro Magazine
Jean-Guillaume Lebrun	Concertclassic.com
Christian Merlin	Le Figaro
Pierre Rigaudiere	France Musique & Diapason
Pierre-Jean Tribot	Resmusica.com
Maurice Ulrich	L'Humanité
Olivier Brunel	Le Quotidien du médecin
Michel Le Naour	Classica
Bertrand Bolognesi	Anaclase.com
Jean-Claude Hulot	Resmusica.com
	10

PRESSE SOPHIE

Journaliste	Média
	Radio Reise
Alexander Tauscher	
Jürgen Kagelmann	Tourreal.de / Legourmand.de
Robert Quitta	Der Neue Merker Wien
Aaron Sayed	Klassic.com
Claire Jackson	Piano International
Winfried Dulisch	Schwarzaufweiss.de / Merian
	6

IMAGE PUBLIQUE

Journaliste	Média
Géraldine Martin	Agora FM
Philippe Dejardin	Cesar
Equipe France 3 CA	France 3
Marie Catherine Gianni	Le Riviera
Alex Larose	La Strada
Elsa Comiot	Les Petites Affiches
José Sacré	Monaco Info
André Peyregne	Nice Matin
Didier Pennequin	AFP
Georges Olivier Khalifa	l'Observateur de Monaco
Junior Barbosa	ID Média Cannes
Pierre Pradel	ID Média Cannes
Molly Brown	Riviera Reporter Magazine
Pierre Barbancey	L'Huma
	14

CONCERTS — 18

Concert	Interprètes
Passions de Bach	Petite Bande / **Kuijken**
Sibelius	OPMC / **Deroyer**
Bach & Maîtres du Nord	Cairn / Stravaganza / **Bourgogne**
Variations Goldberg	Académie MC & CNRR
Grands Violoncellistes	Coppey / Collins
Passions de Bach	J.Moderne / Incogniti / **Suhubiette**
Sibelius	BBC / Isokoski / **Oramo**
Le Grand Bach	H. Barda
Le Grand Bach	F. Boffard
Sibelius	OPMC / **Gelmetti / Yamada**
Journée Conservatoires	
Le Grand Bach	Remix / C. Daudet / **P. Rundel**
Bach Baroque	N. Crosse / La Belle Aventure / **B. Rannou**
Les Grands Violoncellistes	X. Phillips
Le Grand Bach	B. Foccroulle
Les Grands Violoncellistes	C. Thomas
Bach & Les Autres	Filidei / Banquet Celeste / **Guillon**
Sibelius	Radio France / **M. Franck**

INTERVENTIONS MUSICALES — 5

Intervenants	Lieu
Elèves du CNRR	CNRR x 2
Elèves Acadamie de Musique de Monaco	Métropole MC
Elèves Acadamie de Musique de Monaco	Fontvieille
Elèves du CNRR	Facculté de Droit (Trocadéro)

RENCONTRES AVEC LES ŒUVRES — 12

Rencontre	Public
Les Passions de Bach - Une Dramaturgie de la Mort ?	31
Sibelius : Un Génie venu du Nord	50
Jusqu'ou ira la fantaisie?	15
Bach Mélomane	24
7 preuves de la vie et la mort de Sibelius	50
Bien tempérer le clavier…	44
Franco Donatoni : La modernité à l'italienne	24
L'Art de la Fugue : un art de la diffraction ?	26
Bach en style concertant	45
Bach l'organiste	18
La musique de JS Bach : une recherche a corporeis ad incorporea	28
Le mystère Sibelius	50
	405

RENCONTRES SCOLAIRES — 5

Établissement	Intervenant
Collège Les Mimosas, Mandelieu	Lucie Kayas
Collège Bellevue, Beausoleil	Askar Ishagaliev
Education Nationale, Monaco	Sigiswald Kuijken
Education Nationale, Monaco	David Christoffel
Education Nationale, Monaco	Emmanuel Hondré

MASTERCLASSES — 4

Discipline	Intervenant
Violoncelle	Marc Coppey
Piano	Henry Barda
Electro	François Bayle
Clavecin	Blandine Rannou

CONCERTS — 18

Concert	Interprètes	PUBLIC REEL	JAUGE SALLE	%
Passions de Bach	Petite Bande / **Kuijken**	385	388	99,23
Sibelius	OPMC / Deroyer	755	993	76,03
Bach & Maîtres du Nord	Cairn / Stravaganza / **Bourgogne**	244	772	31,61
Variations Goldberg	Académie MC & CNRR			
Grands Violoncellistes	Coppey / Collins	139	150	92,67
Passions de Bach	J.Moderne / Incogniti / **Suhubiette**	370	632	58,54
Sibelius	BBC / Isokoski / **Oramo**	637	993	64,15
Le Grand Bach	H. Barda	312	312	100,00
Le Grand Bach	F. Boffard	121	200	60,50
Sibelius	OPMC / Gelmetti / Yamada	668	993	67,27
Journée Conservatoires	Conservatoires CNRR & Monaco			
Le Grand Bach	Remix / C. Daudet / **P. Rundel**	158	248	63,71
Bach Baroque	N. Crosse / La Belle Aventure / **B. Rannou**	421	512	82,23
Les Grands Violoncellistes	X. Phillips	102	180	56,67
Le Grand Bach	B. Foccroulle	200	421	47,51
Les Grands Violoncellistes	C. Thomas	152	154	98,70
Bach & Les Autres	Filidei / Banquet Celeste / **Guillon**	161	421	38,24
Sibelius	Radio France / **M. Franck**	865	1244	69,53
		5690		**85,12**
			105897	125,781853
			84191	100

Edition 2016 en chiffres…

ORCHESTRES	5
OPMC	
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN	
BAMBERGER SYMPHONIKER	
NDR RADIOPHILHARMONIE	
RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART DES SWR	

QUATUORS / TRIO / ENSEMBLES	10
QUATUOR TANA	
SIGNUM QUARTETT	
QUATUOR DIOTIMA	
TRIO EBREL	
ENSEMBLE LES DOMINOS	
ENSEMBLE ORGANUM	
ENSEMBLE HUELGAS	
ENSEMBLE HARMONIUM	
COLLECTIF WARN ! NG	
QUATUOR MONOIKOS	

ARTISTES (Total)	801
Maria Riccarda Wesseling	1
Peter Nilsson	1
OPMC	120
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN	117
BAMBERGER SYMPHONIKER + Chœurs Femmes	150
Choeurs Enfants Rainier III	35
NDR RADIOPHILHARMONIE HANOVER	95
RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART DES SWR	115
Tugan Sokhiev	
Ensemble Les Dominos	
Florence Malgoire	1
Paolo Zanzu	1
André Heinrich	1
Alix Verzier	1
Quatuor Tana	
Antoine Maisonhaute	1
Ivan Lebrun	1
Maxime Desert	1
Jeanne Maisonhaute	1
Thierry Coduys	1
Guillaume Jacquemin	1
Signum Quartett	
Kerstin Dill	1
Annette Walther	1
Wandi Van Dijk	1
Thomas Schmitz	1
Gianluigi Gelmetti	1
Trio Ebrel	
Annie Ebrel	1
Nolùen Le Buhé	1
Marthe Vassalo	1
Harmonium	
Yann-Fanch Kemener	1
Aldo Ripoche	1
Damien Cotty	1
Cercle Celtique de la Forêt-Fouesnant	34
Quatuor Diotima	
Yun-Peng Zhao	1
Constance Ronzatti	1
Franck Chevalier	1
Pierre Morlet	1
Olivier Vernet	1
Jean Charles Ablitzer	1
Ensemble Organum	
Marcel Peres	1
Francois Philippe Barbolosi	1
Jean-Christophe Candau	1
Jérome Casalonga	1
Gianni De Gennaro	1
Jean-Etienne Langianni	1
Fréderic Tavernier	1
Luc Terrieux	1
Antoine Sicot	1
Betsy Jolas	1
Kazuki Yamada	1
Julia Novikova	1
Hakan Hardenberger	1
Roger Muraro	1
Till Fellner	1
Arcadi Volodos	1
Ensemble Huelgas	
Paul Van Nevel	1
Axelle Bernage	1
Sabine Lutzenberger	1
Witte Maira Weber	1
Olivier Coiffet	1
Achim Schulz	1
Bernd Olivier Frohlich	1
Adriann De Koster	1
Tom Philipps	1
Matthew Vine	1
Joel Frederiksen	1
Collectif Warn!ng	12
Alvise Sinivia	
Carmen Lefrancois	
Alexandros Markéas	1
Alvise Sinivia	1
Semi Durupt	1
Sven Riodet	1
Julia Robert	1
Danseurs du Cannes Jeune Ballet	15
Andres Staier	1
Jonhatan Nott	1
Barbara Hannigan	1
Gerhild Romberger	1
Andrew Manze	1
Eliahu Inbal	1
Alan Paranthoen	1
Youen Paranthoen	1
Daniel Harding	1
Maki Belkin	1
Vera Novakova	1
Tristan Manoukian	1
Sophia Steckeler	1
Adriana Ferreira	1
Marroussia Gentet	1
Eun Joo Lee	1
Martin Tembremande	1
Quatuor Monoïkos	
Nicole Curau	1
Louis-Denis Ott	1
Charles Lockie	1
Fréderic Audibert	1
Marcelle Vidal Dedieu	1
Marie-Claire Bert	1
Camille Mugot	1
Michel Mugot	1
Villa Arson	20
Marie Vermeulin	1
Joel Demazure	1

LIEUX		25
	Opéra Garnier	
	Auditoirum Rainier III	
	Musée Océanographique	
	Yacht Club de Monaco	
	Eglise Saint Charles	
	Conseil National	
	Nouveau Musée National de Monaco	
	Espace Fontvieille	
	Place d'Armes / Marché de Monaco	
	CNRR NICE	
	Eglise Santa-Maria-In-Albis Breil	
	Palais de l'Europe Menton	
	Hôtel le Métropole	
	Centre Comemrcial Le Métropole	
	Théatre des Variétés	
Caravane Cannes	Chapelle Saint Anne du Musée de la Castre	
Caravane Grasse	Cathédrale Notre Dame du Puy	
Caravane Vence	Chapelle Matisse	
Caravane Roquebrune Cap Martin	Eglise Saint Joseph	
Caravane Saint Laurent du Var	Théâtre Goeroges brassens	
Caravane Tende	Musée des Merveilles	
Caravane Sospel	Eglise Sainte Croix	
Caravane Mouans Sartoux	Médiathèque, Cinémathèque	
Caravane Mougins	Eglise Saint Jacques Le Majeur	
Caravane Menton	Musée Jean Cocteau	

COLLABORATIONS ECOLES / ARTS		3
Villa Arson, NMNM	Performance Sonore & Visuelle Patch Muséum	
Villa Arson, Voyage Surprise	Projets visuels lors du voyage surprise	
Ecole Française Audiovisuel (EFA)	Projets visuels lors des concerts	

CREATIONS / COMMANDES		3
Betsy Jolas	Création mondiale, commande du PDA	
	et de la SO.GE.DA, 90 ans de B. Jolas	
Collectif WAN ! NG & Laurent Durupt	La Nuit Acoustique au Palais de l'Europe	
Alexandros Markéas	Eternités au Palais de l'Europe	
	Commande du PDA & de la SO.GE.DA	

CONCERTS APPARTEMENTS		9
Club des Résidents Etrangers de Monaco	Maki Belkin & Vera Novakova	30
Alex Benvenuto	Tristan Manoukian & Sophia Steckeler	40
Jacques Rides	Maki Belkin & Vera Novakova	20
Jane D'Amico	Adriana Ferreira, Marroussia Gentet, Eun Joo Lee	25
Alberto Campioni	Adriana Ferreira, Marroussia Gentet, Eun Joo Lee	12
Jean Dogimont	Tristan Manoukian & Sophia Steckeler	25
Joumana Yamine Moyne	Quatuor Monoïkos	30
Jean-Yves Chamard	Tristan Manoukian & Sophia Steckeler	50
Barbara Begelsbacher	Maki Belkin & Vera Novakova	25
		257

CARAVANES MUSICALES et assimilées		12
Cannes	Tristan Manoukain & Trio Ebrel	80
Grasse	Tristan Manoukain & Trio Ebrel	11
Vence	Trio Ebrel / MC Bert, C. Mugot, M. Mugot,	110
Roquebrune Cap Martin	Trio Ebrel / MC Bert, C. Mugot, M. Mugot,	65
Saint Laurent du Var	Eun-Joo Lee & Martin Tembremande	32
Tende	Eun-Joo Lee & Martin Tembremande	50
Sospel	Eun-Joo Lee & Martin Tembremande	82
Mouans Sartoux	Adriana Ferreira, Maroussia Gentet	65
Mougins	Adriana Ferreira, Maroussia Gentet	80
Menton	Quaturo Monoïkos : N. Curau, LD. Ott, C. Lockie, F. Audibert	95
Hôtel Métropole Palace	Martin Tenbremande & Eun Joo Lee	50
Concert des Amis du Festival	Trio Ebrel	100
		820

JOURNALISTES			40
VIVACE	CIAMMARUGHI Luca	Radio Classica	
	PENNISI Giuseppe	Avevenire + Formiche	
	MOLFINO Paola	Amadeus	
	ZANNONI Fabio	Il Giornale Della Musica	
	PEDONE Nicola	Rai Radio 3	
	GAVAZZENI Giovanni	Il Giornale	
	DI BATTISTA Marco	Radio Vaticana	
	SAPONARO Francesco	Succedeoggi	
	MONTRELLA Sonia	Agi	
	SEGALLA Luca	Musica	
	CALVINI Angela	Avvenire	
			11
OPUS 64 NATIONAL	HIRSCH Yael	Toutelaculture.com	
	GUGLIANI Emmanuel	La Croix	
	TION Guillaume	Libération	
	BOURDAIS Sophie	Télérama	
	GUERNEZ Jacques	Côté Loisirs.com	
	HULOT Jean-Claude	Resmusica.com	
	LEBRUN Jean-Guillaume	Concertclassique.com	
	MERLIN Christian	Le Figaro	
	RIGAUDIERE Pierre	Diapason	
	ULRICH Maurice	L'Humanité	
	DELETRAZ François	Figaro Magazine	
	VERDIER David	Altamusica & Scène Magazine	
			12
PRESSE SOPHIE	TAUSCHER Alexander	Radio Reise	
	PITZ-GREWENIG Michael	Klassik.com	
	QUITTA Robert	Der Neue Merker Wien / Wiener Kurier	
	SIESING Wolfgang	Reiselust & Adac Urlaub	
	JACKSON Claire	Classical Magazine	
	WEBER Justyna	Bavaria Agentur	
	BROWN Jonathan	Piano International	
	COBBERS Arnt	Fono Forum	
			8
OPUS 64 REGIONAL	PEREYGNE André	Nice Matin	
	COLOMBEAU Christian	Pdcast Journal de Monaco	
	SACRE José	Monaco Channel	
	DE BAETS Jean-Paul	Channel Riviera	
	ELLIOT Paule	Channel Riviera	
	JINDRA Laurent	Monaco hebdo	
	LE RAY SOPHIA Viviane	Mag Metropole Mag	
	LAURENT Clara	La Gazette de Monaco	
	CHEVALIER Jean Michel	Les Petites Affiches	
			9

CONCERTS		21
Ouverture / Mahler : Lieders de Gustav & Alma Mahler	Maria Riccarda Wesseling & Peter Nilsson	
Portrait G. Mahler II : Symphonie n°6 en la mineur	Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / **Tugan Sokhiev**	
Musique au Temps du Roi Soleil I : Biber / Sonates du Rosaire	Ensemble Les Dominos / **Florence Malgoire**	
Les Grands Quatuors I : Adamek, Cage, Crisostomo De Arriaga, Haydn, Beethoven	Quatuor Tana / Signum Quartett	
Portrait G. Mahler III : Symphonie n°9 en ré majeur	OPMC / **Gianluigi Gelmetti**	
Musique et Danses Bretonnes	Trio Ebrel / Yann-Fanch Kemener / C. Celtique Forêt-Fouesnant	
Les Grands Quatuors II : Arnold Schoenberg	Quaturo Diotima	
Musique au Temps du Roi Soleil II :	Olivier Vernet / Ensemble Organum, **Marcel Peres**	
Portrait G. Mahler IV : Création Betsy Jolas / Symphonie n°4 en sol Majeur	OPMC / Kazuki Yamada	
Nuit du Piano : 2 Récitals	Till Fellner / Arcadi Volodos	
Musique au Temps du Roi Soleil III : Récital	Andreas Staier	
Voyages Surprise	Ensemble Huelgas / Collectif Warn!ng / Commande Markeas A / Cannes Jeune Ballet	
Protrait G. Mahler V : Henri Dutilleux / Symphonie n°3 en ré mineur	Bamberger Symphoniker / **Jonathan Nott**	
	Chœur des Enfants de l'Académie de Musique Rainier III	
Portrait G. Mahler VI : Symphonie n°5 en do dièse mineur	NDR Radiophilharmonie Hanover / **Andrew Manze**	
Portrait G. Mahler VII : Symphonie n°7 en mi mineur	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWE / **Eliahu Inbal**	
Portrait G. Mahler VIII : Symphonie n°10 en fa dièse majeur	OPMC / **Daniel Harding**	
Spectacle pour enfants :	Tir Bouchon le Petit Poisson	

INTERVENTIONS MUSICALES		6
Elèves de l'Académie de Musique Rainier III	Flash Mob chant / Marché de la condamine	
	Flash Mob Musical / Centre Commercial Carrefour	
	Chœurs des Eleves de chants / avec Bamberger Symphoniker	
Elèves des conservatoires de Nice et Monaco	Journée des conservatoires : CNRR Nice	
Trio Ebrel	Centre Commercial Le Métropole	
Eun-Joo Lee (violon) et Martin Tembremande (clavecin)	Lobby Hotel Métropole	

RENCONTRES AVEC LES ŒUVRES ET TABLES RONDES		11	
Mahler ou les limites du romantisme	Emmanuel Reibel, musicologue		70
Tribune des critiques de disques autour de Gustav Mahler	J. Bastianelli, M. Dumont, JC Vançon		70
La musique bretonne d'aujourd'hui et d'hier	Laurent Bigot, musicologue		70
Rencontre autour de Betsy Jolas	David Christoffel, musicologue - Betsy Jolas, compositeur		70
L'Esprit de "variations"	David Christoffel, musicologue		70
Ce que Mahler me conte…	Jean Castellini, président d'honneur des Amis du Printemps des Arts		70
La virtuosité sonore de l'orchestre Mahlérien	Corinne Schneider, musicologue		70
Freud et la musique	Emmanuel Hondré, musicologue		70
Le Public de la musique classique	M. Monnet, S. Dorin, JC Curau		32
L'Opéra aujourd'hui	R. Martet, E. Denut, C. Merlin		20
Où va l'enregistrement de la musique classique ?	Y Riesel, D. Vautrin, B. Procopio		6
			618

"RENCONTRES" SCOLAIRES		10
Collège Les Mimosas, Mandelieu	Répétitions ensemble Les Dominos / Rencontre avec Florence Malgoire	
Collège Bellevue, Beausoleil	Intervention Quatuor Monoikos / rencontre musicale	
	David Christoffel / Enregistrement Radio Parfaite - Le Lycée des Impressions	
Collège Maurois, Menton	Intervention Quatuor Monoikos / rencontre musicale	
	David Christoffel / Enregistrement Radio Parfaite - Le Lycée des Impressions	
Lycée Albert 1er, Monaco	David Christoffel / Enregistrement Radio Parfaite - Le Lycée des Impressions	
Lycée Saint Joseph, Roquebrune Cap Martin	David Christoffel / Enregistrement Radio Parfaite - Le Lycée des Impressions	
Collège FANB Monaco	David Christoffel / Enregistrement Radio Parfaite - Le Lycée des Impressions	
Lycée FANB Monaco	Participation à la table ronde : Le Public de la musique classique	
Education Nationale Monaco	Concert & échange avec artistes : Tir Bouchon le Petit Poisson	
Collège de Sospel	Martin Tembremande & Eun Joo Lee / rencontre musicale	

MASTERCLASSES		2
Piano	Roger Muraro	
Clavecin	Andréas Staier	

ENCORE DES CHIFFRES !!!	2
Frequentation Festival (dont) :	**10129**
Concerts appartement	*257*
Caravanes musicales	*820*
Rencontres & Tables rondes	*620*
Concert du Festival	***8132***
Autres (journée conservatoire, master classes, flash mob)	300